# TEATRO E MÚSICA
## *na América Portuguesa*

ROGÉRIO BUDASZ

**ópera e teatro musical no brasil (1700-1822):**
*convenções, repertório, raça, gênero e poder*

# TEATRO E MÚSICA
## *na América Portuguesa*

ROGÉRIO BUDASZ

*convenções, repertório, raça, gênero e poder*

# teatro e música na américa portuguesa

*- convenções, repertório, raça, gênero e poder*

rogério budasz

curitiba – deartes ufpr – 2008

# teatro e música na américa portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder

Budasz, Rogério
Teatro e música na América Portuguesa : convenções, repertório, raça, gênero e poder / Rogério Budasz. – Curitiba : DeArtes – UFPR, 2008. 2ª tiragem.

290 p. : il. : 24,5 cm.
ISBN 978-85-98826-15-8

1. Música – Brasil – História. 2. Teatro – Brasil – História.
I. Budasz, Rogério. II. Título.

CDD 780.981
CDD 792.0981

**DeArtes UFPR**
**Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná**
Rua Coronel Dulcídio 638
80420-170 Curitiba PR
(41) 3222 6568
www.artes.ufpr.br

Printed in Brazil
2008

*Essa pesquisa foi possível graças ao auxílio do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, através da concessão de uma bolsa de pesquisador visitante na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro durante os anos de 2007 e 2008. O apoio de outras pessoas e instituições também foi fundamental para a conclusão desse trabalho:*

*André Guerra Cotta*
*Beatriz Ilari*
*David Cranmer*
*Lucas Robatto*
*Manuel Carlos de Brito*
*Maria Elizabeth Lucas*
*Paulo Castagna*
*Rosana Marreco Brescia*
*Rui Vieira Nery*
*Sérgio Dias*
*Suely Maria Perucci Esteves*

*Acervo Curt Lange, Belo Horizonte*
*Arquivo Nacional, Rio de Janeiro*
*Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte*
*Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa*
*Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro*
*Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro*
*Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa*
*Ministério da Cultura, Brasília*
*Museu da Música, Mariana*

## Capítulo 1

### Convenções

*L'ommagio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste.*

- Basílio da Gama[1]

Pietro Metastasio olhou para o pacote que acabara de chegar. O registro do correio indicava uma procedência distante: Rio de Janeiro, 1769. O conteúdo incluía um livro impresso em português juntamente com uma carta, onde o autor, Basílio da Gama, expressava sua admiração pelo poeta italiano e explicava que o assunto da sua obra era "todo americano". Metastasio folheou algumas páginas, tentou ler alguns versos, mas desistiu logo em seguida, passando a redigir a seguinte resposta:[2]

> A BASILIO DE GAMA - RIO DE JANEIRO
> Viena, 7 de abril de 1770.
> Minha crassa ignorância do idioma de seu poema não bastou, gentilíssimo senhor de Gama, para ocultar de mim o grande valor que ele tem. Desse valor, já descobri o suficiente para ficar convencido de que também nas margens do Rio Janeiro [sic], Apolo tem a sua Delos, seu Cinto e seu Hélicon. [...] Sorte minha, já que a idade não acompanha a violenta tentação de mudar de hemisfério para desfrutar em pessoa a invejável parcialidade das espirituosas Ninfas americanas; ali encontraria em meu benevolente intérprete um rival demasiado perigoso. [...]

O livro era *O Uraguay*, um poema épico sobre a Guerra Guaranítica e o desmantelamento das reduções jesuíticas no sul do Brasil. O autor, José Basílio da Gama, nasceu em São José del Rei (hoje Tiradentes), Minas Gerais, em 1740. Estudou na Universidade de Coimbra e também com os jesuítas em Roma, onde em algum ponto entre 1763 e 1767 foi admitido na *Accademia dell'Arcadia* sob o nome de Termindo Sipílio. Ao registrar sua nacionalidade, Basílio da Gama declarou-se "americano" – o usual para um branco nascido no Brasil seria considerar-se português.[3]

Após o banimento da Companhia de Jesus em 1759, Gama havia sido acusado de jesuitismo e enviado para o exílio em Angola. Alguns anos depois, novamente em Portugal, publicou o poema anti-jesuítico *O Uraguay*, talvez buscando limpar o nome das acusações. Mesmo que tenha sido essa a razão principal para a publicação, não é

---

[1] METASTASIO, P. *Tutte le opere*. Milão: Mondadori, 1954, v. 4, p. 897. Para o texto completo, ver Apêndice 9.

[2] Ibid., carta 1854, v. 4, p. 822. Para o texto completo, ver Apêndice 9.

[3] Roma, Biblioteca Angelica: Archivio IV - Catalogo IV, p. 111. Apud HOLANDA, S. B. *Esboço de figuras*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 327-353.

difícil encontrar em *O Uraguay* insinuações de movimentos estéticos e culturais bem posteriores, como o indianismo ou o americanismo, sem relação direta com o projeto político pombalino, mas com óbvias raízes iluministas. Afinal, o poema era composto sobre uma temática contemporânea, e não sobre narrativas de heróis da mitologia clássica ou pseudo-história medieval. As cenas de guerra, por exemplo, onde Gama descreve o enfrentamento entre armas de fogo e canhões europeus de um lado e arcos e flechas americanos de outro, apresentam os Guaranis sob uma perspectiva ao mesmo tempo heróica e trágica.

O sucesso literário de *O Uraguay* trouxe algum prestígio a Basílio da Gama, a ponto de um cidadão em Coimbra ter solicitado o seu apoio para o estabelecimento de um teatro naquela cidade, episódio comentado recentemente por Francisco Topa.[4] Gama participou ainda da Zamperineida, contenda poética em torno da soprano italiana Anna Zamperini, que causou admiração e escândalo em Lisboa na primeira metade da década de 1770. Basílio ajudou a alimentar a controvérsia escrevendo três poemas, entre eles "O Entrudo":[5]

[...]
Zamperine aparece; adeus, Talaia!
Zamperine em Francês, em prosa, em verso,
Nas salas, no Teatro, nas Tabernas,
Tudo se enzamparina; os Homens digo,
Que as Mulheres maldita graça lhe acham.

Já de mil pretendentes rodeada,
Se constitui Penélope às avessas,
Porque a outra esperava o seu Esposo,
E esta correndo vai climas diversos,
Somente para achar alguns Ulisses.
Crê achá-los aqui, que a Fama voa
De ser Ulisses quem fundou Lisboa.
[...]



Durante a sua permanência em Roma, quase dez anos antes, Basílio da Gama parece ter buscado o reconhecimento da Arcádia Ultramarina de Vila Rica junto à *Accademia dell'Arcadia*, embora isso ainda não tenha sido confirmado pela historiografia. Mesmo assim, das muitas academias literárias moldadas a partir das Arcádias italianas e portuguesas que apareceram intermitentemente no Brasil durante a segunda metade do século XVIII, a Arcádia Ultramarina foi a mais influente e a que durou mais. Entre seus membros, encontravam-se Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antonio Gonzaga, todos envolvidos na conspiração inconfidente de 1789 – perigosa ocupação para uma academia literária, e uma receita certa para o desastre. Para os conspiradores, não havia contradição em sonhar com uma república independente e, ao mesmo tempo, ter como ídolo e modelo o poeta cesáreo da Corte de

[4] Trata-se da "Epistola a Joze Basilio da Gama sobre a utilidade de hum Theatro em Coimbra", de autor anônimo, Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, Fundo Manizola, MS 542, p. 186-193; outro exemplar, onde o autor assina J.C.D.M., encontra-se na biblioteca particular de José Mindlin, RBM/5/b. Conforme TOPA, F. A Declamação Lírica de Basílio da Gama: um inédito recuperado. *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras do Porto*, v.20, n.1, 2003, p. 187-221.

[5] PIMENTEL, A. *Zamperineida*. Lisboa: Gomes de Carvalho, 1907, p. 177-184. TEIXEIRA, I. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP,1996, p. 304-310.

Viena, Metastasio. Dramas de Metastasio foram listados nos inventários de Alvarenga Peixoto e do Cônego Luís Vieira da Silva, conforme os *Autos da Devassa*. Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama até mesmo traduziram alguns textos de Metastasio para o português. E se Basílio da Gama exagerou um pouco ao descrever como os brasileiros faziam "ponto de honra em não comparecer ao teatro todas as vezes que a composição não [era] de Metastasio" ou o quanto achava "belo ver as nossas índias chorar com o livro [de Metastasio] na mão", documentos da Casa da Ópera de Vila Rica comprovam que o poeta romano era, junto com Goldoni, um grande sucesso nos palcos mineiros. A influência de Metastasio permaneceu forte no Brasil, especialmente no interior do país, onde seus dramas continuaram a ser representados até o final do século XIX.

A conexão de Metastasio com os valores do Antigo Regime é evidente em sua biografia e em suas obras, mas importantes também eram suas aspirações pedagógicas e moralizantes. Escrevendo ao *castrato* Carlo Broschi, *Il Farinello*, em 8 de janeiro de 1750, Metastasio confessava:[6]

> Começo a desejar que dê vontade em alguém de escrever a minha vida, e desejaria que o historiador, sem trair a verdade, dissesse algo mais ou menos assim: *Que em setecentos viveu o abade Metastasio, poeta sofrível entre os maus, nem feio nem bonito: mais necessitado que avaro: terno com o belo sexo, mas respeitoso: fiel aos amigos, mas de pouca valia: provido da vontade de fazer o bem e privado dos meios de fazê-lo: desperdiçou toda a sua vida para educar o gênero humano agradando-o.*

O tipo de instrução proporcionada pelos enredos de Metastasio envolvia invariavelmente o auto-sacrifício, o controle do indivíduo sobre seus próprios desejos em favor do bem maior de servir à pátria e ao povo. Em uma de suas últimas obras publicadas, o *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele*, Metastasio buscava explicar como se dava esse processo educativo, ao mesmo tempo em que legitimava sua obra à luz dos preceitos de Aristóteles:[7]



> A experiência continuada nos demonstra que o espectador, até o mais malvado, admira os grandes exemplos das virtudes heróicas, que ajudam as úteis ou triunfam sobre as paixões daninhas, e se compraz em vê-las representadas. Quando vemos um filho inocente sacrificar generosamente a própria glória e a vida para salvar o pai; um amigo próximo que se esquece de si para não decepcionar o amigo; um cidadão que troca a sua própria felicidade pela da pátria; um favorecido que renuncia a um benefício para não ser ingrato com o benfeitor, à posse de um reino, ou de um objeto querido e digno das mais ternas esperanças; um ofendido que abre mão da vingança fácil de uma agressão sangrenta, sofrida injustamente, e não somente perdoa o agressor, mas lhe estende a mão prestativa em caso de grave perigo; quando vemos (digo) as representações de ações assim louváveis e luminosas, nossa alma se engrandece na glória da nossa espécie, que delas nos parece capaz; iludimo-nos de também sermos capazes de executá-las; e nutridos de ideias tão nobres, pode-se até esperar que às vezes nos tornemos capazes de imitá-las.

[6] METASTASIO, P. *Tutte le opere*. Milão: Mondadori, 1954, v. 3, carta 340. Ver Apêndice 9.

[7] METASTASIO, P. *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele*. Prato: Vannini, 1820, p. 129-130. *Opere complete dell'Abate Pietro Metastasio*, 14 v. Ver Apêndice 9. Ver também WEISS, P. Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria. *The Journal of Musicology*, v.1, n.4, out. 1982, p. 385-394.

L'ARTASERSE
DRAMA PER MUSICA
Del Signore Abb. Pietro Metastasio Poeta di
S. M. C. C.
*DA REPRESENTARSI IN LISBONA*
*nella Sala dell' [illegible] alla Piazza della*
*Trinità.*
Anno 1737.
*DEDICATO*
ALLA NOBILTA
DI PORTOGALLO.
IN LISBONA OCCIDENTALE,
Nella Stamperia di
ANTONIO ISIDORO DA FONSECA
[illegible] 1737.
*Con licenza de' Superiori.*

**Fig. 1**: Folha de rosto do libreto de *Artaserse*, de Metastasio. Lisboa: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737.

O componente didático dos seus textos, enfatizando a submissão ao Estado e à Igreja, a qualidade melíflua e concisa da poesia, além, é claro, do destaque que desfrutava como Poeta Cesáreo em Viena e o consequente endosso da monarquia austríaca, contribuíram para o sucesso de Metastasio em toda a Europa. Em Portugal, seus libretos passaram a ser encenados já em 1737, com *Alessandro nell'Indie, Artaserse, Demofoonte* e *L'Olimpiade*, consolidando o estabelecimento da ópera italiana naquele país, no contexto de um processo de italianização musical iniciado na década anterior.

Paradoxalmente, pelo menos no campo da música profana, isto ocorreu sem apoio real direto. Como demonstrou Manuel Carlos de Brito, a introdução da ópera italiana em Portugal pode ser vista como um efeito colateral dos esforços de dom João V em transformar Lisboa em uma segunda Roma e de seu interesse pela música sacra italiana. Ao enviar compositores portugueses para estudar em Roma e contratar músicos da Cappella Giulia, o rei não previa que cantores, instrumentistas e compositores logo promoveriam a interação também no campo da música dramática.

Um deles, Alessandro Maria Paghetti, violinista da Capela Real, chegou a criar uma companhia de ópera, na qual as maiores atrações eram suas duas filhas, as "Paquetas". Após *Farnace*, libreto anônimo encenado em dezembro de 1735 com música do bolonhês Gaetano Maria Schiassi, a companhia de Paghetti produziu várias óperas de Metastasio e Zeno, primeiro na Academia da Trindade, e, a partir de 1738, no Teatro da Rua dos Condes.[8]

Em 1742 dom João V ficou hemiplégico e passou a ser dominado por um terror religioso que o levou a banir espetáculos teatrais, tanto na corte como em teatros públicos, com a exceção de oratórios e festas religiosas. A situação permaneceu assim até sua morte, em 1750. Seu sucessor, dom José I, não tardou em demonstrar o quão diferentes eram suas prioridades das de seu pai por iniciar o estabelecimento de uma organização operística nunca antes vista em Portugal. Rui Vieira Nery nota que na esfera política esses eventos relacionavam-se às reformas promovidas por seu ministro Sebastião José de Carvalho, mais tarde Marquês de Pombal, ao promover um modelo de absolutismo que enfatizava a separação entre o Estado e a Igreja e por favorecer iniciativas culturais inovadoras e, até certo ponto, independentes do poder público. [9]

Nery argumenta ainda que, sendo aficionados da ópera italiana, dom José e dona Mariana Vitória também buscavam, através da implantação de um estabelecimento operístico nos moldes italianos, conferir um novo impulso civilista à cultura portuguesa. Em parte, pode-se atribuir esse movimento também à eterna rivalidade entre Portugal e Espanha. No campo da ópera italiana, a corte de Madri havia disparado na frente, contando já por alguns anos com as produções magníficas de ninguém menos que Farinelli, a ponto de o próprio Metastasio declarar-lhe em 1750 "Em suma, Madri, graças ao vosso cuidado, tem ocupado o primeiro lugar dentre todos os teatros da Europa".[10]

A partir daquele mesmo ano, dom José I não poupou recursos para trazer a Lisboa alguns dos melhores cantores europeus. O *castrato* Gizziello aceitou mudar-se depois de um ano de negociações conduzidas por Pombal, que achou exorbitantes os termos finais do contrato.[11] Manuel Carlos de Brito, que estudou detalhadamente o processo de contratação de artistas para a ópera de dom José, observa que Pombal considerava de menor valor o tenor Anton Raaff, mas mesmo assim o mandou contratar em Bolonha. Além de cantores e dançarinos, Pombal também trouxe conhecidos arquitetos, pintores e maquinistas, como Giovanni Carlo Sicini Bibiena, que planejou os teatros do Forte, de Salvaterra, e o mais impressionante de todos, a Ópera do Tejo.

Para supervisionar a companhia, dom José mandou buscar o compositor napolitano Davide Perez. Entre 1752 e 1755, Perez dirigiu nove de suas óperas – *Il Siroe, Demofoonte, Didone abbandonata, L'Olimpiade, L'eroe cinese, L'Adriano in Siria,*



[8] BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 7-23.

[9] NERY, R. V. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 99.

[10] "In somma Madrid, mercé la vostra cura, ha occupato il primo luogo fra tutti i teatri d'Europa". METASTASIO, P. *Tutte le opere*. Milão: Mondadori, 1954, v. 3, carta 340.

[11] BRITO, M. C. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 127-138.

*L'Ipermestra, L'Artaserse*, culminando com *Alessandro nell'Indie* em 31 de março de 1755. Charles Burney descreveu esse período da carreira do compositor: [12]

> Em 1752 ele foi para Portugal, onde foi empregado a serviço do rei José. Sua primeira ópera em Lisboa, *Demofoonte*, foi recebida com grande aplauso. Gizziello era o soprano principal, e o celebrado Raaff o tenor [*nota de Burney*: Gizziello recebia um salário da corte de Lisboa, totalizando 4000 libras esterlinas]. Ela foi tornada magnífica pela interpretação de uma orquestra poderosa e decorações absolutamente esplêndidas. Mas o teatro novo de Sua Majestade portuguesa, que foi inaugurado no aniversário da rainha, 31 de março de 1755, sobrepujou em magnitude e decoração, tudo aquilo de que os tempos modernos podem se orgulhar. Naquela ocasião, Perez compôs música nova para a ópera *Alessandro nell'Indie*, na qual uma tropa de cavalos aparecia no palco, com uma falange macedônica. Um dos mestres de equitação do rei cavalgou Bucéfalo em uma marcha que Perez compôs na *Manège* [escola de equitação] para um *grand pas* de um belo cavalo; o todo excedeu em muito tudo aquilo que Farinelli havia tentado introduzir no grande teatro sob sua direção em Madri, para cuja realização ele tinha poderes ilimitados. Além dessa decoração esplêndida, Sua Majestade portuguesa reuniu os maiores cantores então existentes [*nota de Burney*: esses eram, de acordo com Pacchierotti, Elisi, Manzoli, Caffarelli, Gizziello, Veroli, Babbi, Luciani, Raaff, Raina e Guadagni], a fim de que as produções líricas de Perez fossem beneficiadas com todos os recursos possíveis e resultando na mais perfeita e cativante execução que se poderia lhes dar.



A descrição de Burney foi baseada em relatos de Gérard de Visme, seu informante em Portugal, deixando clara a obsessão de dom José pelo espetáculo como demonstração de poder de uma maneira não imaginada por seu pai. A produção de *Alessandro nell'Indie* na Ópera do Tejo em 1755 finalizava com uma apoteótica *licenza*, na qual descia do céu o *Tempio della Gloria*, emprestado de outra obra metastasiana, povoado de seres mitológicos e heróis da Antiguidade prestando homenagem ao retrato de dona Mariana Vitória, esposa de dom José e aniversariante do dia. As *licenze* e as cerimônias do retrato real ao final de cada ópera garantiam que o público não perdesse a conexão entre o herói moral da ópera e o seu soberano, ou os valores por ele representados. Embora com recursos mais limitados, esse tipo de espetáculo de representação e persuasão político-ideológica também foi replicado no Brasil, onde adentraria as primeiras décadas do século XIX.

Em 1º de novembro de 1755, sete meses após a inauguração da Ópera do Tejo, Lisboa foi sacudida pelo notório terremoto que destruiu a Baixa e desmantelou não só o teatro como todo o estabelecimento operístico do rei. Na nova Lisboa imaginada por Pombal, conclui Nery, não haveria lugar para uma custosa ópera de corte, que se viu encolhida em forma e função, voltando a servir como entretenimento particular da Família Real e de seus convidados.[13]

Ainda assim, certo tipo de controle político-ideológico continuaria a existir mesmo fora do âmbito da ópera de corte. O conhecido alvará concedido em 17 de julho de 1771 a um grupo de comerciantes para que abrissem uma sociedade destinada a gerenciar teatros públicos em Lisboa soa como se tivesse saído da pena do próprio

---

[12] BURNEY, C. *A general history of music from the earliest ages to the present period*. Londres: [s.e.], 1789, v. 4, p. 570-571. Ver Apêndice 9.

[13] NERY, R. V. op. cit, p. 101.

Metastasio. Para o rei dom José I e o Marquês de Pombal, signatários do documento, uma casa de ópera era também uma [14]

> Escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo, da fidelidade, com que devem servir os seus soberanos: civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que neles deixaram os séculos infelizes da ignorância.

Instruir de forma agradável e impor os valores morais sob o pretexto de entreter – dom José I compreendia melhor do que qualquer outro soberano português o papel que a ópera poderia desempenhar em promover sua ideologia, mesmo sem precisar desembolsar as quantias astronômicas dos anos anteriores ao terremoto. Mesmo assim, não importa o quanto tentasse se distanciar dos empreendimentos religiosos de seu pai, laços importantes ainda permaneceriam entre o Teatro e Igreja, o que, de resto, também é verdadeiro em outros centros europeus, como a Itália e a Áustria.

11

ALESSANDRO
NELL' INDIE,
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO
NUOVAMENTE ERETTO ALLA REAL CORTE
DI LISBONA,
*Nella Primavera dell' anno* MDCCLV.
PER FESTEGGIARE
IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO
DI SUA MAESTÀ FEDELISSIMA
D. MARIA ANNA
VITTORIA
Regina di Portogallo, Algarve, &c. &c. &c.
*PER COMANDO*
DELLA SACRA REAL MAESTÀ
DEL RE FEDELISSIMO
NOSTRO SIGNORE.

*LA POESIA DEL DRAMMA*
E' del Celebre Sig.r Ab.te Pietro Metastasio, Romano,
Poeta Cesareo, &c.

*LA LICENZA*
E' del Sig.r [illegible] Fiorentino,
[illegible]

*LA MUSICA*
E' del Sig.r David Perez, Napolitano
[illegible] Infante di Portogallo.

LISBONA,
Nella Regia Stamperia SYLVIANA, e dell' Accademia Reale.
M DCC LV.

**Fig. 1**: Folha de rosto do libreto de *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio. Lisboa: Sylviana, 1755.

[14] *Instituiçaõ da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*. Lisboa: Sylviana, 1771. Apud BENEVIDES, F. F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*. Lisboa: Castro Irmão, 1883, p. 12.

Além da natureza dramática da liturgia católica – ilustrada nas páginas do *Theatro Ecclesiastico*, o principal livro litúrgico português da segunda metade do século XVIII e primeira do século XIX – uma forma peculiar, quase teatral de religiosidade, caracterizada por festas, procissões e dramas religiosos floresceu na Península Ibérica e América Latina. Para Wilson Martins, a igreja barroca no Brasil, pelo seu plano, decoração e clara orientação hedonista, transforma-se em teatro: "simultaneamente o teatro profano de Deus e o templo sagrado da representação teatral".[15] Em Lima, na última década do século XVIII, ao responder as críticas ao gênero operístico feitas pelo franciscano Antonio de Olavarrieta, que considerava ridículo que se representassem dramas cantados, o jornalista peruano José Rossi y Rubi traçou interessantes analogias entre a ópera e a liturgia:[16]

> Por esta razón es capaz el Padre de decir, que también es impropio el sagrado uso de nuestra Madre Iglesia, que en la Semana Santa refiere la dolorosa Pasión de Nuestro Redentor, cantando este principal dogma de nuestra creencia, y representando esa Divina Persona, que por si misma entona sus tormentos, y todos los funestos pasos de esa escena Religiosa. También se cantan las misas, y todos los oficios Divinos en las fiestas solemnes. Si el Padre Olavarrieta en lugar de pensar en las comedias hubiese asistido al Coro con la compunción que se observa en todos los demás individuos de su orden ejemplarisima, supiera que la música inflama los afectos, eleva los corazones, y hace más sensibles las Almas para dejarse impresionar de los conceptos que son la base del canto.



Antes do advento dos teatros, ou *casas da ópera*, peças teatrais com ou sem música – aí incluídos não apenas autos religiosos, mas também comédias e tragédias – eram geralmente encenados em tablados, ou palcos improvisados ao ar livre. Certos espetáculos poderiam ter lugar dentro de alguma igreja, como a representação de uma tragédia no Colégio Jesuíta de São Luís do Maranhão, em 1731. A princípio escandalizados, os superiores da Ordem logo concordaram com encenações desse tipo, desde que as peças fossem representadas por atores masculinos, apresentassem teor religioso, e não comprometessem as funções regulares da Igreja.[17]

A partir das pesquisas iniciadas por Curt Lange na década de 1940, sabe-se que instrumentistas, cantores, compositores e adaptadores que forneciam música para cerimônias litúrgicas nas principais cidades das Minas Gerais eram essencialmente os mesmos que trabalhavam nas *casas da ópera*. É verdade que conflitos ocorreram entre os poderes civil e religioso, sendo exemplares as polêmicas em Mariana, entre o músico da ópera e mestre de capela Francisco Mexia e o Bispo Frei Manuel da Cruz, e em São Paulo, entre o também músico da ópera e mestre de capela Antonio Manso e o Bispo Frei Manuel da Ressurreição. É notável que em ambos os casos, os poderes civis apoiavam os referidos músicos.

Por outro lado, se no Brasil colonial o teatro tinha a reputação de ser um lugar de entretenimento tanto quanto de doutrinação moral e política, formas de

---

[15] MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992, v. 1, p. 554-555.

[16] *Mercurio Peruano*, v. II, n. 23, jun. 1791, p. 137-138.

[17] Segundo João Lúcio d'Azevedo, escrevendo em 1901, a peça teria como assunto a concórdia. Para Serafim Leite, este seria o próprio título da tragédia. AZEVEDO, J. L. *Os Jesuítas no Grão-Pará*. Belém: SECULT, 1999, p. 180. LEITE, S. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943, v. 4, p. 298.

circularidade social e cultural operavam também no interior das igrejas. Para a maioria, teatro e igreja eram lugares onde surgiam algumas das raras oportunidades de interação entre os sexos. Expressões de desgosto sobre os namoricos e flertes que costumavam ocorrer durante as cerimônias religiosas, e a existência de leis proibindo a música secular – incluindo danças – dentro das igrejas demonstram o quanto tais práticas eram comuns. Além disso, o próprio espaço ocupado pela música na liturgia, a disposição espacial de cantores e instrumentistas, a divisão das Missas em árias, duetos, *ensembles* e coros, e até o virtuosismo vocal, dariam à congregação transformada em plateia o mesmo sentido de espetáculo que experimentaria em um teatro de ópera.

A prática de se musicar obras dramáticas na sua totalidade – premissa fundamental da ópera séria italiana desde o século XVII – era desconhecida no Brasil antes do século XIX. É claro que formas de teatro musical existiram na colônia bem antes disso, enraizadas nos autos vicentinos e no teatro moral jesuítico. O principal dramaturgo a atuar no Brasil seiscentista, José de Anchieta, escreveu e produziu vários autos em português, tupi, espanhol e latim, onde os diálogos alternavam com números musicais – na sua maior parte versões religiosas de cantigas e romances ibéricos (*contrafacta*) e danças ameríndias e portuguesas.[18]

Além dos autos religiosos, as representações dramáticas no Brasil do século XVII e primeiras décadas do século XVIII consistiam geralmente de comédias espanholas de autores como Calderón de la Barca e Agustín Moreto, entremeadas de alguns números musicais. Não há ainda como precisar até que ponto tais encenações fariam uso também de diálogos cantados, ou recitativos, prática documentada na Península Ibérica e América Espanhola.



Encenações de obras dramáticas não religiosas em língua portuguesa tornaram-se mais e mais populares após a década de 1740, graças ao sucesso das "óperas" do dramaturgo brasileiro Antonio José da Silva (1705-1739), revivendo o antigo gênero do teatro de marionetes. Seus textos, repletos de sátira social e política, eram desenvolvidos sobre algumas convenções da comédia nova espanhola, emprestando elementos também dos entremezes e farsas portuguesas. O sucesso das "óperas do judeu" acabou estabelecendo novas convenções teatrais, que por sua vez influenciaram as traduções e encenações portuguesas de peças de Moliére, Zeno, Metastasio e Goldoni. A partir de meados do século XVIII, também as plateias brasileiras seriam expostas a libretos italianos, traduzidos para o português e adaptados ao gosto local, embora ainda não musicados em sua totalidade.

Em 1813, uma nova edição do dicionário de língua portuguesa do carioca Antonio Morais e Silva definia ópera como:[19]

> Drama trágico ou cômico que os italianos recitam em voz cantante, e assim o usam os franceses, com árias em vez de coros, e outras irregularidades, ou diferenças, da tragédia e comédia regulares.

---

[18] Ver BUDASZ, R. A presença do cancioneiro ibérico na lírica de José de Anchieta. *Latin American Music Review*, Austin, v. 17, n. 1, Spring/Summer 1996, p. 42-77; BUDASZ, R. *O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

[19] SILVA, A. M. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Lacerdina, 1813, v. 2, p. 366.

Não era só pelo seu caráter trágico ou cômico que estes gêneros diferiam, como mostra Morais e Silva:[20]

> COMÉDIA. Fábula dramática em que se representa alguma ação da vida e pessoas ordinárias, para se corrigir o vício por meio do ridículo.
>
> TRAGÉDIA. Poema dramático em que se representa ação grande e séria entre pessoas ilustres, que tem de ordinário algum fim funesto e excita o terror ou compaixão.

Documentos relativos às *casas da ópera* brasileiras do período colonial e relatos oficiais de festas cívicas lançam alguma dúvida sobre a classificação de Morais e Silva. Um manuscrito do final do século XVIII que descreve festas em Cuiabá no ano de 1790, refere-se à peça intitulada *Saloio cidadão* como uma "comédia *ou* entremez", e *Zenóbia no Oriente* como uma "comédia *ou* tragédia".[21] A aparente confusão pode ser explicada pelo uso então corrente no Brasil do termo "comédia" em sua acepção espanhola, conforme definição do *Diccionario de Autoridades* (1729-1732):[22]

> COMEDIA. Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo, y los sucesos de la vida común; pero hoy según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia, o pastoral.



Por essa época, as funções teatrais no Brasil poderiam compreender um peça séria ou jocosséria em dois ou mais atos na maior parte em diálogos falados, geralmente incluindo algum número musical. Curtos *entremezes* de um ato e/ou *bailes* eram encenados durante os intervalos dos atos e no final da função. Essa sequência de peças de vários gêneros dentro da estrutura da função teatral, lembrava a comédia espanhola da segunda metade do século XVII, que geralmente observava a seguinte ordem:[23]

1. *Loa* ou outro tipo de introdução
2. I *Jornada* (ato) da comédia
3. *Entremez* ou *Sainete*
4. II *Jornada* da comédia
5. *Entremez, Sainete, Baile* ou *Jácara*
6. III *Jornada* da comédia
7. *Sarau, Mogiganga* ou *Fim de Festa*

Durante as várias noites que duraram os festejos do aniversário de Diogo de Lara Ordonhes em Cuiabá nos meses de agosto e setembro de 1790, as funções teatrais em um tablado ao ar livre incluíram, entre outros, uma comédia (*Eurene*) entremeada

[20] Ibid., v. 1, p. 418, 793.

[21] PIZA, A. T. Lista das pessoas que entraram nas funcções principaes de Agosto de 1790. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 223-224. Ver Apêndice 6.

[22] *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Real Academia, 1729, v. 3, p. 428.

[23] Ver COTARELO Y MORÍ. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.

de danças (11 de agosto); uma comédia "ou" tragédia (*Zenóbia*) com um entremez em um de seus intervalos (16 de agosto); uma tragédia (*Zaíra*) com algumas árias e duetos em português, introduzida e concluída com números corais em homenagem a Diego de Lara, e na sequência apresentando o entremez *O tutor enganado* (provavelmente a *zarzuela* de Ramón de la Cruz, de 1764); esta função foi encerrada com uma dança popular luso-brasileira. O próprio Diogo de Lara descreveu entusiasmado:[24]

> Domingo, 29: Representou-se a tragédia de Zaíra, acompanhada com o mais jocoso entremez que vi representado. Esta noite foi certamente muito plausível, a tragédia, boa de si mesma por ser muito terna e comover muito os afetos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do tradutor; os heróis escolhidos, pois representou o papel de Osman o incomparável João Francisco, e o de Zaíra, Silvério José da Silva; o asseio e o adorno das damas; a propriedade, asseio e riqueza dos vestidos dos otomanos, distinguindo-se sobre todos o de Osman, a quem até encarnaram a cara, braços e pernas; o asseio do que vestia à francesa; a abundância de árias e recitados, cantados com feliz execução pelo mesmo João Francisco, e alguns duetos por outros, com letra própria da tragédia (ainda que é imprópria nesta a cantoria); as belas sonatas que frequentemente executou a orquestra, que teve de mais a mais a singularidade nunca vista, ao menos no meu tempo, em Cuiabá, de possuir uma trompa; a boa iluminação, a bem executada ação das duas mortes e, finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda a plateia cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco de velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a esta função.
>
> Os mesmos que a executaram foram os que ma ofereceram; o mestre régio foi quem os ensinou e na sua casa se vestiram as duas damas, e o major Gabriel foi quem o protegeu. No princípio e no fim da tragédia cantaram uma letra em forma de coro em meu louvor, e no fim do entremez dançaram a Tirana em meu louvor, como dizia o velho, o qual fez maravilhas na mesma dança.



A descrição de Diogo de Lara e a lista de atores e seus respectivos papéis, preservada em um documento separado, nos revela importantes detalhes sobre algumas práticas teatrais brasileiras da última década do século XVIII. Primeiramente, a tragédia de Voltaire foi apresentada em tradução portuguesa versificada. Pela coincidência na grafia dos nomes de alguns personagens (Osman, Orasmin, Nerestan, Chatillon, Meledor), a versão utilizada foi provavelmente a de Pedro Antonio, publicada várias vezes em folheto de cordel, sendo a de Antonio Rodrigues Galhardo a mais conhecida (Lisboa, 1783). A menção especial aos recitados e árias cantados por João Francisco e duetos por outros personagens implica que nem todo o texto havia sido musicado. Mas os números musicais – árias, recitados e duetos – foram compostos e cantados sobre o texto traduzido, o que parece ter surpreendido o próprio cronista, que achava imprópria a "cantoria" em uma tragédia.

Documentos contemporâneos de Minas Gerais e Rio de Janeiro comprovam que era comum nesta época, em peças traduzidas do italiano para o português, a inclusão de números musicais em italiano. Provavelmente isso não se aplicaria a *Zaíra*,

[24] PIZA, A. T. Lista das pessoas que entraram nas funcções principaes de Agosto de 1790, e Crítica das Festas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 219-242. Ver Apêndice 6. Para informações adicionais, ver MOURA, C. F. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.

traduzida do francês, e nem aos entremezes e às "óperas do judeu", compostos originalmente em português. Finalmente, nota-se que, pelo menos no Brasil, a ordem dos diversos componentes de uma função teatral não costumava ser tão rígida quanto na Espanha.

Em seu dicionário publicado entre os anos de 1712 a 1728, Raphael Bluteau notou que algumas tragédias não apresentavam um final funesto. Também mencionou o papel da música e dos *entremezes* em uma função teatral:[25]

> TRAGÉDIA. Divide Aristóteles a tragédia antiga em quatro partes, a saber, o prólogo, o coro, o episódio, e o êxodo. A esta sucedeu a tragédia de cinco atos, com muitas cenas, e a cada ato se acrescentou um entremez e músicas, ou sinfonias. Das primeiras tragédias, que tiveram fins, ou catástrofes funestos, nasceu o erro dos que imaginam que toda a tragédia é poema dramático com fim triste e lutuoso, porém nas dezenove tragédias escritas por Eurípides, achamos muitas com festivo e alegre desfecho.

Bluteau, Morais e Silva, e o *Diccionario de Autoridades* definiam *entremez* como um drama curso, jocoso e burlesco, geralmente colocado entre os atos de uma comédia ou tragédia, a fim de conferir maior variedade ao espetáculo, ou para alegrar e entreter a plateia.

Esta classificação de gêneros dramáticos não era, de maneira alguma, precisa no Brasil do século XVIII. Não é raro encontrar esses termos usados de forma intercambiável ou de acordo com outros parâmetros, tais como o gênero da escrita (versos metrificados na tragédia e na comédia e versos livres ou prosa no entremez), distribuição dos números no espetáculo como um todo (uma tragédia ou uma comédia como a principal atração, e um entremez e/ou um baile como atrações secundárias – o que também poderia variar a ponto de, em alguns casos, a função consistir em apenas uma comédia ou um entremez), ou a inclusão de personagens cômicos (a ponto de uma tragédia ser classificada como comédia).



De fato, uma das particularidades mais notáveis do teatro ibérico durante os séculos XVII e XVIII é a conspícua presença dos *graciosos*, ou bobos, que dinamizavam as ações e unificavam os enredos.[26] Em 1841, na introdução de "Um Auto de Gil Vicente", peça que marca uma nova fase no teatro português, Almeida Garret rememorava em tom de complacência essa e outras práticas teatrais do século anterior:[27]

> Drogas que se não fazem na terra, que remédio há senão mandá-las vir de fora! O marquês de Pombal mandou vir uma Ópera italiana para el-rei.
> O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, – chamava-se a isto acomodar ao gosto português; – e meio rezado, meio cantarolado, lá se ia representando. Vinha o Entremez da Castanheira no fim, ou outro que tal: e que mais queriam?

---

[25] BLUTEAU, R. *Vocabulario português e latino*. Coimbra: Real Collegio das Artes, 1712-1728, v. 4, p. 235-236.

[26] Ver FORBES, F. W. The "Gracioso:" Toward a Functional Re-Evaluation. *Hispania*, v. 61, n. 1, mar. 1978, p. 78-83.

[27] GARRETT, A. *Obras de Almeida Garrett*. São Paulo: Cultura, 1943, v. 2, p. 176-176.

Mesmo mudando a ordem dos elementos e apresentando de uma forma simplista processos que se desenvolveram durante quase um século, Garret sumariza os aspectos básicos daquela "acomodação" de óperas italianas "ao gosto português". Talvez no futuro fique esclarecido se, por "meio rezado meio cantarolado", Garret referia-se simplesmente à percepção novecentista do recitativo seco como algo antiquado, ou a um genuíno estilo declamatório luso-brasileiro que se perdeu. Garret também não deixa claro quem era o "povo" responsável por aquelas práticas pouco compreendidas e ainda hoje avaliadas de forma preconceituosa. Afinal, quem pagava ingressos para assistir aos espetáculos nos teatros do Bairro Alto e da Rua dos Condes em Lisboa e nas Casas da Ópera de Vila Rica e do Rio de Janeiro, onde aquelas adaptações formaram a base do repertório por quase cinquenta anos, era a elite local, formada pelos comerciantes, cidadãos de classe média, intelectuais e aristocratas.

Quanto ao efetivo uso dos graciosos no teatro brasileiro dos setecentos, alguns detalhes são fornecidos na correspondência de João de Sousa Lisboa, construtor e primeiro administrador da Casa da Ópera de Vila Rica. Escrevendo ao Padre João Caetano Pinto, em Sabará, em 13 de julho de 1770, Sousa Lisboa solicitava:[28]

> Também terá chegado à notícia de V.M.cê, que mandei fazer aqui uma Casa de Ópera, que se acha começada, mas o melhor lhe falta, que são algumas figuras para representar o gracioso para o papel de bobo. Se V.M.cê aí tiver notícias de algum sujeito que tenha exercitado em operas, e ainda que não tenha, se tiver propriedade para representar, eu careço deles. V.M.cê lhe fale, a saber deles se querem vir, caso vossa mercê dê sua determinação.



Como o assunto não retorna em cartas posteriores, deduz-se que Sousa Lisboa acabou encontrando os atores que procurava, que seriam usados em papéis como os de Paquete e Ranheta na *Comédia do mais alto segredo ou Artaxerxe*, ou de Corisco e Faísca na *Ópera de Demofoonte em Trácia*, adaptações de libretos de Metastasio que circularam em Minas Gerais no final do século XVIII.[29]

Mas como os graciosos teriam ido parar nos dramas de Metastasio? A questão é, em parte, esclarecida pelo próprio contexto em que surgiram tais adaptações, preenchendo o vazio deixado nos teatros populares de Lisboa após a morte de Antônio José da Silva. A inclusão de graciosos – Sevadilha e Semicúpio, em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, por exemplo – é uma dentre várias convenções da comédia espanhola incorporadas nas "óperas do judeu" e perpetuadas por seus imitadores. As adaptações de Metastasio e Goldoni, que começam a surgir em meados do século XVIII, atendiam às expectativas daquele mesmo público. Sua difusão impressa seguiu um caminho paralelo ao das "óperas do judeu", e foi justamente através de folhetos de cordel e de coleções como o *Teatro cômico português* e as *Óperas segundo o gosto e costume português* que os textos daquelas comédias, entremezes e óperas portuguesas chegaram às províncias e colônias.

Isso explicaria apenas parcialmente o fenômeno de adaptação de libretos italianos ao gosto português. Algo semelhante havia ocorrido na Espanha pelo menos

---

[28] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205, f. 28r. Ver Apêndice 4.

[29] Manuscritos no Museu da Música de Mariana, sem número de catálogo, atribuídos a Cláudio Manuel da Costa. Sobre os problemas dessa atribuição, ver Capítulo 4.

uma década antes, com a diferença de que o elemento mediador entre a comédia seiscentista e o drama metastasiano teria sido não a "ópera do judeu", mas a *zarzuela*. Além da inclusão de graciosos, apropriação direta da comédia, os adaptadores espanhóis reduziram os libretos a dois atos e os compositores, seguindo as convenções da *zarzuela*, incluíram uma profusão de *ensembles* – duos, trios, quartetos – e números corais, inclusive na cena de abertura. Para José-Maximo Leza, essas modificações teriam sido realizadas tanto para satisfazer as expectativas do público como para explorar as habilidades dos intérpretes, treinados em uma tradição dramática diversa da italiana.[30] É possível que as primeiras adaptações de textos de Metastasio ao "gosto português" em meados do século XVIII tenham surgido em resposta a esse fenômeno espanhol das décadas de 1730 e 40.

A estrutura da função dramática compreendendo uma peça séria – tragédia, drama ou comédia – como principal número, e peças leves e despretensiosas nos intervalos e ao final, adentraria as primeiras décadas do século XIX. Escrevendo do Rio de Janeiro em 21 de dezembro de 1819, o viajante prussiano Ludwig von Rango descrevia suas impressões sobre um espetáculo no Real Teatro São João, o mais importante da corte:

> *Tancredo*, um fragmento da *Caça de Henrique IV*, o *Califa de Bagdá* e outras óperas conhecidas são exibidas, mas mutiladas e desfiguradas.
> No intervalo de dois atos, costumam apresentar um bailado. Obviamente, desta parte é que os portugueses mais gostam, visto que logo depois se retira a metade do público. O todo pelo todo, não lhes nego razão; o bailado ainda é o melhor do espetáculo. Dois bons dançarinos e duas dançarinas regulares aparecem em cada representação e admira que mantenham esse nível todas as noites. O número principal é uma imitação do fandango. Dão sobretudo valor aos grandes saltos. A dança do povo consiste num movimento convergente dos joelhos e numa repetida inclinação do corpo. É bem divertida, mas em nada atraente. Ao contrário, prova o quanto o povo está atrasado em qualquer manifestação de cultura. Nos ruidosos aplausos a esta dança mesmo pela gente de qualidade, manifesta-se de pleno a vulgaridade do gosto. Só às oito da noite começa o espetáculo e raramente termina antes da uma hora.



Na primeira década de existência do Real Teatro São João, bailados eram incluídos tanto nos intervalos dos espetáculos da Companhia Italiana, lírica, quanto pela Companhia Nacional, dramática, contribuindo para que aquelas funções se prolongassem por até quatro horas. Anúncios publicados no *Jornal do Commercio* nas décadas de 1820 e 30 deixam transparecer uma coerência na estrutura das funções teatrais da Companhia Nacional no teatro reconstruído, agora denominado São Pedro de Alcântara, geralmente na sequência: 1) um drama ou comédia em dois ou três atos; 2) uma ou mais danças; 3) uma farsa, geralmente "ornada de música"; e por último, mas não tão frequentemente, 4) outros divertimentos incluindo equilibrismo, prestidigitação, etc. O espetáculo da noite de 11 de dezembro de 1830, um sábado, anunciado no *Jornal do Commercio* daquele mesmo dia, pode ser considerado típico:

---

[30] LEZA, J.-M. Metastasio on the Spanish stage. *Early Music*, v. 26, n. 4, nov.1998, p. 623-631.

IMPERIAL TEATRO
DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA

Hoje, 11 do corrente em Benefício do Escritor Dramático do referido Teatro, se representará um novo Drama em 2 atos, intitulado:

O AMIGO DO POVO, OU A PERUA E EU,
OU NEM EU, NEM A PERUA

Seguir-se-á umas lindas variações tocadas na flauta por Francisco da Motta, Músico de Câmara de S. M. I. e C. Depois um baile espanhol, dançado por Maria Ricardine, seguindo-se a este a bem aceita Dança:

O NAUFRÁGIO FELIZ

Dando fim ao divertimento uma nova farsa em música, e em que entra o ator Manoel Alves, denominada:

OS DOIS LIBÓRIOS, OU O AMANTE COXO

Já os espetáculos da Companhia Italiana esforçavam-se em trazer ao público carioca a ópera italiana no sentido estrito do termo, ou seja, enredos representados em italiano e integralmente postos em música, embora, pelo menos aos olhos de viajantes estrangeiros, estes fossem quase sempre mutilados, estropiados e desfigurados.



Algumas vezes durante a década de 1810, o público carioca chegou a presenciar produções que, pelos recursos financeiros e artísticos envolvidos, poderiam igualar-se àquelas apresentadas à família real enquanto ainda residia em Lisboa. Mas estas foram poucas, sempre financiadas pelo erário real ou por alguns súditos abastados, especialmente aquelas levadas à cena nos últimos aniversários de dona Maria, na aclamação de dom João VI, e nas comemorações pela chegada da princesa Leopoldina ao Brasil.

De maneira geral, um tipo de representação mais modesta, a meio caminho entre "alta" e "baixa" cultura, entre o teatro falado e cantado, é o que se entendia no Brasil do século XVIII por "ópera", e que formava a base do repertório dos teatros no Rio de Janeiro, Vila Rica e outros centros.

**Tabela 1:** Definições de gêneros dramáticos em dicionários portugueses e espanhóis (grafia original).

| Bluteau, *Vocabulário* (1712-1728) | *Diccionario de Autoridades* (1729-1732) | Morais e Silva, *Dicionário* (1813) |
|---|---|---|
| OPERA. Dos Italianos aos Francezes, & dos Francezes a varias nações da Europa, se comunicou esta palavra, & hoje he usada nesta Corte, quando se falla nas celebres Comedias, inventadas dos Venezianos, as quaes se recitão em tom musical, & se representão com deliciosas symphonias, notaveis maquinas, & admiraveis apparencias. No mez de Março do anno de 1672 se representou em Pariz o primeyro Opera, intitulado, *Pomona*. Operâ. *Fabulae, quae musicis modis decantatur, & machinis decoratur.* (vol. 3, p. 83) | OPERA. [. . . ] Se llama también la representación theatral de Música. Lat. *Melodrama. Fabula musicis modis decantata.* (1737, vol. O, p. 41) | OPERA, s.f. Drama tragico, ou comico, que os Italianos recitão em voz cantante, e assim o usaõ os Francezes; com arias em vez de córos, e outras iregularidades, ou differenças da Tragedia, e Comedia regular. (vol. 2, p. 366) |
| TRAGEDIA [. . . ] Divide Aristoteles a Tragedia antiga em quatro partes, a saber, o Prologo, o Coro, o Episodio, & o Exodo. A esta succedeo a Tragedia de cinco Actos, com muitas Scenas, & a cada Acto se acrescentou hum Entremez, & Musicas, ou Symphonias. Das primeiras Tragedias, que tiveraõ fins, ou catastrophes funestos, naceo o erro dos que imaginaõ, que toda a Tragedia he Poema Dramatico com fim triste, & luctuoso, porèm nas dezanove Tragedias, escritas por Euripides, achamos muitas com festivo, & alegre desfecho. [. . . ] (vol. 4, p. 235-6) | TRAGEDIA. s.f. [. . . ] Oy comúnmente se entiende por la obra poética, en que se representa algún sucesso, que tuvo fin infeliz y funesto. [. . . ] (1739, vol S-Z, p. 317. | TRAGEDIA, s.f. Poema Dramatico, em que se representa acção grande, e seria entre pessoas illustres, que tem de ordinario algum fim funesto, e excita o terror, ou compaixão. [. . . ] (Vol. 2, p. 793) |

| | | |
|---|---|---|
| | COMEDIA. s.f. Obra hecha para el theatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común; pero oy según el estilo universal, se toma este nombre de Comédia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el theatro, sea Comédia, Tragédia, Tragicomédia, ò Pastoral. [. . . ] (1729, vol. C, p. 428) | COMÉDIA, s.f. Fabula Dramatica, em que se representa alguma acção da vida, e pessoas ordinarias, para se corrigir o vicio por meio do ridiculo. (Vol. 1, p. 418) |
| ENTREMES, Entremês, ou Entremez. O que entre os actos de huma comedia, ou tragedia se representa no theatro para entreter, & recrear os circunstantes. *Ludicrum inter actus intermedium*, ou *interjectum*. Os que lhe chamaõ *Diludium*, tem obrigaçaõ de provar, que esta palavra significa propriamente *Entremez*. Tambem naõ lhe podemos chamar *chorus*, porque muitas vezes fazem os Antigos sahir huns coros no meyo dos Actos. Por divertir da gravidade, & decoro das pessoas introduzidas, inventaraõ os comicos modernos *Entremezes*, & bailes. Lobo, Corte na Aldea, 342. (vol. 2, p. 154) | ENTREMES. s.m. Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, ò para divertir y alegrar al auditorio. Viene del Latino *Intermedium*, y por esso algunos yá le llaman Intermedio. [. . . ] (1732, vol A, p. 529) | ENTREMEZ, s.m. Drama pequeno, que se representa entre os actos da Comedia, ou Tragedia, e talvez depois da Comedia, ou Tragedia. Tomar alguem ou alguma coisa para entremez; i.e. para objecto de riso, zombarias, e ridículo. [. . . ] (Vol. 1, p. 716) |

## Capítulo 2

### Espaços

Na segunda metade do século XVIII, casas da ópera foram abertas em várias cidades e vilas brasileiras. Para aquela sociedade periférica, lutando para impor instituições e valores europeus em um ambiente estranho, selvagem e tropical, a manutenção de casas da ópera com temporadas regulares poderia ajudar a conferir certo grau de civilização. Como nem todos no Brasil acreditavam que pudesse haver algo de virtuoso no teatro, era fundamental que os responsáveis pela concepção e administração de um empreendimento desses tivessem sucesso em demonstrar as tais alegadas conexões entre civilização, modernidade, moralidade e artes cênicas. Isso geralmente era conseguido por salientar-se o aspecto didático do teatro, supostamente um ótimo instrumento na propagação de valores morais elevados. O insucesso nessa argumentação resultaria no indeferimento das necessárias autorizações por parte dos poderes públicos.

Mas uma coisa é justificar-se perante as autoridades civis e religiosas, e outra é persuadir o cidadão a desembolsar uma quantia não desprezível para assistir a uma representação dramático-musical. Argumentação, motivação e propaganda deveriam apoiar-se em diferentes fundamentos, se necessário até contraditórios, quando a negociação fosse com o Governador, o Senado da Câmara, o Bispo, ou o público pagante. Afinal, as casas de ópera eram espaços fechados, administrados comercialmente, empregando corpos mais ou menos estáveis de atores, cantores e músicos, onde representações dramáticas profissionais eram apresentadas mediante a cobrança de ingressos. Apenas excepcionalmente, em datas festivas e com apoio financeiro dos poderes públicos, uma casa da ópera comercial poderia apresentar espetáculos gratuitos, ou para convidados especiais.

Todavia, à medida que avançam as pesquisas sobre o assunto, fica cada vez mais evidente que nas maiores vilas e cidades do Brasil da segunda metade do século XVIII várias casas da ópera foram construídas e administradas com participação direta – parcial ou total – do poder executivo. Várias das primeiras casas da ópera foram também os primeiros teatros municipais brasileiros e certamente não é coincidência que, das casas da ópera que funcionavam em Ouro Preto, Sabará, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Salvador e Recife, algumas são até hoje edifícios públicos, enquanto outras, hoje demolidas, ocupavam terrenos que continuam sendo públicos.

Esse interesse público poderia se manifestar pela construção ou reforma de algum edifício público, pela nomeação ou concessão de alvará a um cidadão que ficaria incumbido da construção e administração, ou então pela emissão de loterias para cobrir os custos de construção e subsidiar espetáculos que não se auto-sustentassem.

De qualquer forma, uma casa de espetáculos dificilmente teria sucesso de público se anunciasse apenas peças promovendo a virtude e bons valores morais. De fato, muitos relatos de viajantes europeus criticavam funções teatrais no Brasil exatamente pela aparente falta de tais valores, particularmente nos intervalos, quando

*entremezes* e *bailes* eram executados no palco, muitas vezes incluindo o lundum, dança afro-brasileira reinterpretada pelas elites urbanas e considerada lasciva por observadores estrangeiros.

Em 4 de janeiro de 1771, um mês antes de deixar a administração da casa da ópera de Vila Rica, João de Sousa Lisboa escrevia ao seu amigo José Gomes Freire de Andrade, recém-chegado a Vila Boa de Goiás, argumentando de forma pouco ortodoxa mas bastante pragmática sobre os efeitos terapêuticos do teatro:[1]

> O que mais sinto é V.M.cê mandar me dizer a má hospedagem que essa terra lhe deu, mas como é princípio, poderá esta mudar de condição e achar V.M.cê melhoras na sua moléstia, que por força V.M.cê havia de estranhar, porque lhe falta o mimo da corte, e vir achar nessa terra o limitado, e tosco dela, que o pior é V.M.cê não ter lá nenhum, que se V.M.cê há de vir agora na minha casa da ópera, encontra duas raparigas de bom gosto, e estão representando com muita aceitação, que os que V.M.cê viu eram de homens que já ninguém os quer ver. Se eles não vão ao tablado, seguro lhe que V.M.cê logo tinha saúde e parece-me que V.M.cê só com essa notícia sara. Não me aproveito das dessa terra por quanto, como lá estive e as vi, não só são desengano do mundo, senão também de nós mesmos.

Não vendo a necessidade de exaltar o suposto papel virtuoso do teatro, o conselho de Sousa Lisboa para levantar o moral de seu colega refletia a motivação de boa parte do público: apreciar o talento e a bela figura das talentosas atrizes que atuavam no palco da casa da ópera. Vozes e corpos masculinos também traziam público, mas pela informação de Sousa Lisboa, os cantores de Vila Rica andavam com a popularidade em baixa nos idos de 1771. Também há o aspecto da novidade, pois o costume naquela época e local ainda era de homens representarem papéis de mulheres.



Em geral, a argumentação moralizante, ressaltando os aspectos educativos do teatro, não partia de empresários e produtores, mas sim de autores buscando justificar sua existência em um ambiente conservador, às vezes não muito simpático à própria existência do gênero. Isso é ilustrado nos escritos de Metastasio e, cerca de um século depois, em 1866, continua nesse caminho a argumentação de Castro Alves: [2]

> "O teatro é uma tribuna". É de Beaumarchais.
> "O teatro é uma escola". É de Hugo.
> Caminhai moços, ide ao teatro.
> Entrai homens do povo, bebei a luz daquele tabernáculo.
> Mergulhai neste oceano de nobreza e de crimes, descei como o mergulhador indiano àquele turbilhão de paixões. Descei.
> [...] Lá no fundo está a pérola. Esta pérola é uma ideia, ideia boa, santa e justa, ideia moral, ideia religiosa...

---

[1] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1174, f. 46v-48r. Para essa e outras cartas de Sousa Lisboa, ver Apêndice 4.

[2] CASTRO ALVES. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v. 2, p. 377-386. Apud: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 399-405.

Em 1878, Joaquim Manuel de Macedo manifestaria uma opinião menos idealista. O teatro ainda seria uma escola, mas os ensinamentos ali obtidos poderiam ser de outra ordem:[3]

> Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância.
> Positivamente assim não é.
> No teatro pode-se tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país.
> O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo.

"Má educação", segundo a visão conservadora de Macedo, seria aquilo que ofereciam teatros como o Alcazar, ou Teatro Lírico Francês, imensamente populares no Rio de Janeiro graças aos "trocadilhos obscenos", "cancãs" e "exibições de mulheres seminuas" que teriam determinado "a decadência da arte dramática e a depravação do gosto" na cena teatral daquela cidade em meados do século XIX.[4]

Em suma, o dilema apontado na visão de Metastasio, Castro Alves e Joaquim Manuel de Macedo envolve a busca de equilíbrio entre o sucesso comercial – através do novo, do espetacular e do estimulante – e os valores e expectativas morais, filosóficas e estéticas da época, ou seja, a legitimação daquela atividade perante a sociedade conservadora que a mantém. Outra constante, que em parte se perpetua até os dias de hoje, é a participação do Estado na construção e administração de teatros e o seu uso na propagação da ideologia oficial. Um breve histórico das mais importantes casas de ópera no Brasil do século XVIII ilustra algo dessa dinâmica.



### *Salvador*

Em Salvador, durante boa parte do século XVIII, tablados eram costumeiramente montados para a encenação de comédias espanholas. Um relato detalhado de uma dessas representações foi impresso em 1727 no livro de viagens do francês Guy le Gentil de la Barbinais. Em fevereiro de 1718, durante a festa anual de São Gonçalo, Barbinais assistiu à representação de *La Monja Alférez*, de Juan Perez de Montalbán em um tablado armado ao lado da capela dedicada àquele santo, que Beatriz Catão Santos identifica como a Capela do Rio Vermelho (Fig. 3).[5] Gravuras diferentes apareceram nas edições impressas em Amsterdam (1727) e Paris (1728). Em ambas há um grupo de foliões carregando a estátua de São Gonçalo, mas na segunda, a cena toda ocorre do lado de fora da Igreja, em frente a um tablado onde teria sido representada a comédia.

Barbinais participou da festa de São Gonçalo como convidado do vice-rei, o Marquês de Angeja, e registrou em seu livro alguns comentários mais ou menos preconceituosos. Impressionou-se, sobretudo, com a mistura social dentro da Igreja,

---

[3] MACEDO, J. M. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952, p. 259-260.

[4] Ibid, p. 258-259.

[5] SANTOS, B. C. C. A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais. *Via Spiritus*, v.11, 2004, p. 221-238.

onde "padres, mulheres, monges, cavalheiros e escravos" dançavam e saltavam caoticamente, enquanto jogavam a estátua do santo de um lado para o outro. Barbinais também reconheceu a capacidade de mobilização popular da festividade, que atraiu uma "multidão estonteante de gente".[6]

O Marquês de Angeja já havia demonstrado o quando gostava desse tipo de representação dramático-musical um ano antes, nas festas organizadas em homenagem ao nascimento de seu neto. Naquela ocasião, entre os dias 21 e 25 de janeiro de 1717, foram representadas em um tablado em frente ao palácio as comédias *El Conde Lucanor, Afectos de Odio y Amor* e *Rendirse a la obligación.*

**Fig. 3** : *Fête religieuse portugaise à l'église de Saint-Gonzalès d'Amarante.*
Gravura de Le Roux Durant. BARBINAIS, *Nouveau voyage*, 1727, v.3, p. 216.



[6] BARBINAIS, G. L. G. *Nouveau voyage autour du monde.* Amsterdam: P. Mortier, 1728, p. 155-158. Essa edição não contém a gravura da Festa de São Gonçalo. Ver Apêndice 9.

A pesquisadora Rosana Marreco Brescia tem estudado detalhadamente o histórico de tais construções no Brasil colonial e recentemente localizou na Biblioteca Nacional em Lisboa, o panegírico relativo ao evento, impresso por Miguel Manescal em 1718. O folheto traz informações preciosas sobre a montagem e aparência do tablado:[7]

> Fabricou-se na frente do mesmo Palácio, na distância de quarenta passos, o Teatro para as representações Dramáticas, sendo o modelo a fachada de outro Palácio, imitada com propriedade, e exornada com sua galantaria, por quanto havendo de fazer-se as representações de noite com as tochas que ardessem nas janelas, ficasse a função primorosamente luzida. Na mesma fachada se abriram três pórticos, assim para darem saída às figuras, como para descobrirem algumas perspectivas, conformes aos lances das Comédias. Nos lados do mesmo Teatro se levantaram Torres, e compuseram jardins, tudo com caprichoso artifício, e correspondente aos mesmos lances.



Num.

EL CONDE LVCANOR.

COMEDIA FAMOSA,

DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Hablan en ella las Perfonas figuientes.

JORNADA PRIMERA.

**Fig. 4**: Folha de rosto de uma edição do início do século XVIII da comédia *El Conde Lucanor*, de Calderón de la Barca, [s.e., s.d.].

[7] *Aplauso natalício com que a cidade da Bahia celebrou a notícia do feliz primogênito do Excelentíssimo Senhor Dom Antonio de Noronha*. Lisboa: Miguel Manescal, 1718. Agradeço a Rosana Marreco Brescia por ter gentilmente cedido transcrições e imagens desse documento.

Tablados de grandes dimensões, como o de 1717, poderiam continuar em funcionamento por vários anos. Outra construção desse tipo, preparada sob ordem do Conde de Sabugosa, o vice-rei que sucedeu ao Marquês de Angeja, funcionava na Casa da Câmara e esteve em atividade durante cerca de quatro anos, até ser dasativado por ordem de dom João V. Em carta de 9 de outubro de 1733, o rei dirigia-se ao ouvidor José dos Santos Varjão, responsável pela denúncia, nos seguintes termos:[8]

> Dom João por graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves d'aquém e d'além mar em Africa Senhor da Guiné vos faço saber a vós José dos Santos Varjão, ouvidor geral da Comarca da Bahia que se viu a vossa carta de oito de maio deste presente ano em que me dáveis conta de que entrando em correição na Casa da Câmara dessa cidade a vistes indecorosamente ocupada de um tablado de comédias e de uns palanques para assento do auditório, permanecendo sempre armado há três para quatro anos e que além das representações sérias se passava a outras de injuriosos arremedos em opróbrio de várias pessoas, por cuja causa parecendo-nos esta indecência indigna de tão veneranda Casa destinada somente para as mais graves dependências e empregos da República, mandastes vocalmente em presença dos oficiais da Câmara ao Procurador dela que dentro de quinze dias fizesse tirar aquele tablado e por que, passando quase o referido termo, tornando-vos à Câmara, encontrastes nela persistente o mesmo teatro, sem que o dito Procurador desse a mais leve escusa desta omissão o mandastes prender, porém que tomando o Vice Rei como própria querela, o Conde o mandou soltar, ficando o tablado na Câmara como dantes, e vendo as mais circunstâncias que parecia comum nesta matéria me pareceu que logo mandeis lançar fora da Casa da Câmara o tablado sem embargo de qualquer ordem do Vice Rei.



A carta seria enviada apenas em 21 de julho do ano seguinte, mas bem antes disso, em 25 de dezembro de 1733, o Procurador do Senado junto às Cortes de Lisboa, Diogo Falcão, havia remetido à Bahia o resultado da decisão do Conselho Ultramarino, revelando que a questão da legitimidade do teatro era apenas um detalhe na acirrada disputa local pelo poder:[9]

> Pelo que respeita a querer o ouvidor José dos Santos Varjão intrometer-se na cobrança do Donativo Real e seu estabelecimento, ainda se não tem tomado a resolução, porém a tenho aplicado e feito com que fosse haver pelo Procurador da Fazenda, a quem já falei nesta matéria, como também ao Procurador da Coroa, a respeito das desatenções de mandar prender o dito Ouvidor em uma cadeia pública ao Procurador do Conselho, em que ainda se não tomou também resolução e só sim no que toca a demolir o tablado que nas Casas da Câmara mandou fazer o Conde Vice-Rei, ainda que à sua custa, pois entendeu o Conselho Ultramarino se não devia perpetuar o mesmo tablado nas casas da dita Câmara e assim se manda passar ordem para que se não conserve.

Pelas informações contidas nos documentos, não é possível precisar se o teatro funcionava em uma das salas ou no pátio interno da Casa da Câmara.[10] Estando

---

[8] Salvador, Arquivo Histórico, Cartas de S.M. ao Senado, 1710-1745, cód. 27.1, f.149v-150r.

[9] Salvador, Arquivo Histórico, Cartas do Senado, 1731-1745, f.142r-146r.

[10] BOCCANERA, S. *O theatro na Bahia, da Colónia à República (1800-1923)*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1924, p. 4-5. Boccanera cita Hypolitho Cassiano de Almeida como autor dessa observação,

o tablado em atividade já por quatro anos, isso nos remete a 1729 ou mesmo 1728, ano em que Salvador comemorou o duplo casamento dos infantes de Portugal e Castela. Da festa constaram representações de comédias na Praça do Palácio, hoje Praça Municipal, onde se situavam a Casa da Câmara e o Paço. A descrição impressa em 1729 revela que o tablado era uma construção complexa e cara, o que fortalece a hipótese de que alguns materiais tivessem sido reutilizados após o desmonte, ou que o inteiro teatro tivesse sido transferido para o interior da Câmara, onde poderia ter permanecido em uso durante os anos seguintes.[11]

Outra construção efêmera foi edificada na mesma praça por Bernardo Calixto Proença em 1760, seguindo diretrizes estabelecidas pelo Senado da Câmara para os festejos das bodas reais entre o infante dom Pedro e a princesa dona Maria.

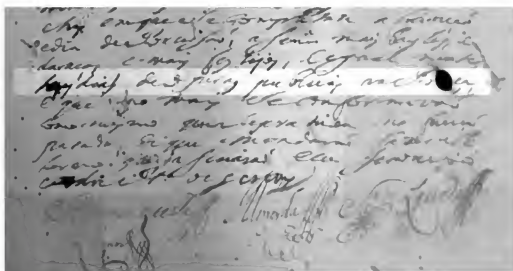



**Fig. 5**: Detalhe da folha 279 do códice 27 das Atas da Câmara de Salvador.



O Arquivo Municipal de Salvador guarda documentos sobre a construção desse teatro, trazidos à tona por Affonso Ruy em 1959. Ruy chamou a construção de "Teatro da Praia", a partir de uma leitura equivocada das Atas da Câmara.[12] Na ata da reunião do Senado da Câmara de 27 de setembro de 1760, há um borrão justamente sobre uma das duas vezes em que é grafada a palavra "praça", embora a cedilha ainda seja visível (Fig. 5), indicando que o tablado foi construído na Praça do Palácio, em frente à Câmara (Fig. 6, letra I), e não na cidade baixa.

---

registrada em seus comentários às *Memórias históricas e políticas da Província da Bahia*, de Ignacio Accioly. Almeida supunha que o tablado havia sido armado em uma das salas da Casa da Câmara.

[11] MATOS, J. F. *Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeram em ação de graças pelos felicissimos casamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal e Castela*. Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1729, p.52-53.

[12] RUY, A. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959, p. 26-7.

A viabilidade de uma construção desse tipo no Terreiro de Jesus (Fig. 6, letra P) é reduzida, pois o espaço já estava reservado para as cavalhadas que seriam realizadas durante as mesmas festas e seriam assistidas pelas autoridades do alto de um "camarote", como descreve o mesmo documento. Duas atas registram detalhes sobre o contrato, a primeira delas, de 27 de setembro, traz algumas informações sobre as produções operísticas:[13]

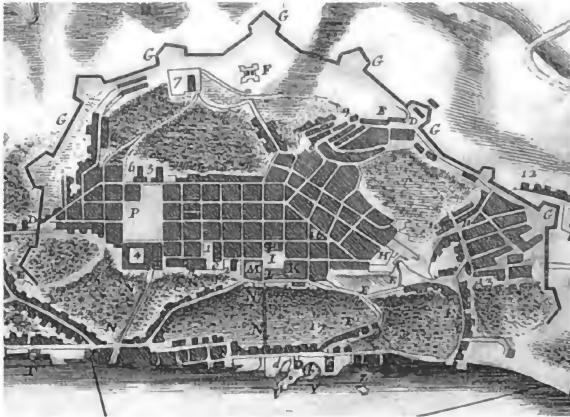
> apareceu presente Bernardo Calixto Proença com o qual ajustou este Senado o representar na praça pública desta mesma cidade três óperas nos dias que se lhe combinassem em aplauso da pública alegria com que este povo estimou a fausta notícia do casamento da Sereníssima Princesa do Brasil Nossa Senhora com o Sereníssimo Infante Dom Pedro, todas pelo preço de hum conto de réis, obrigando-se o dito Bernardo Calixto a desempenhar esta função com todo o devido asseio tanto de instrumentos, como de vestuário e tudo o mais de sorte que servisse de recreação, de alegria e de aplauso ao objeto que se oferecia este festejo



**Fig. 6**: *Plan de la Ville de St. Salvador*. FRÉZIER, *Relation du voyage*, 1716.

[13] Salvador, Arquivo Histórico, Atas da Câmara da Cidade do Salvador, cód. 27, f. 279v e 285r. O borrão na palavra "praça" aparece à f. 279r. Reprodução diplomática em SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Actas da Câmara: 1751-1765*. Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1996, p. 247, 251 e 252.

Detalhes sobre a construção dos dois tablados são fornecidos na ata da reunião de 22 de novembro, um mês depois de encerradas as festas:

> apareceu o Capitão Bernardo Calixto Proença, o qual por ordem deste Senado tinha feito vinte e oito camarotes para acomodação da Câmara ou famílias dos oficiais dela e da Nobreza e político desta cidade para assistirem às óperas, e composição da plateia para a divisão do povo e nobreza, e palanque para acomodação das mulheres comuns, como também um camarote levantado para nele assistir às cavalhadas deste Senado no terreiro de Jesus, e no mesmo um tablado também levantado para assistirem os Juízes que foram dos prêmios assim como também uma tenda feita e assoalhada de madeira para o [ilegível] [ilegível]dor das cavalhadas, cujas obras todas havia ele dito Bernardo Calixto feito a sua carta e requereu na dita vereação o seu pagamento, e na mesma se ajustou na quantia de trezentos e sessenta mil réis, por haver na formação de ser este o preço mais barato por que se podiam fazer as ditas obras, de cuja quantia se lhe mandou passar mandado

A partir da análise das atas não há como precisar se o teatro na praça era uma construção aberta ou fechada, embora o primeiro caso fosse mais comum. A ausência de referências posteriores também sugere que a construção era provisória, talvez apenas um tablado circundado por camarotes, além de espaços para a plateia comum, que teriam sido desmontados não se sabe quanto tempo depois das representações das óperas *Alexandre na Índia*, *Artaxerxe* e *Dido abandonada*.[14]



**Fig. 7**: *Grand théâtre a Bahia*. Gravura de Bachelier. FROND, V.; RIBEYROLLES, C. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, gravura 41.

[14] TORRES, M. C. Narração panegyrico-histórica. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, n. 3, 1909-1913, p. 414.

As breves menções de Manuel Querino sobre o teatrinho na Rua do Saldanha e o Teatro do Guadalupe (também chamado ópera nova, depois ópera velha) – publicadas em 1909 – continuam sendo as principais informações de que dispomos sobre casas de espetáculos em Salvador nas últimas décadas do século XVIII. O primeiro teria sido palco dos eventos de uma quase-revolução em 1798, servindo de refúgio ao governador dom Fernando José. O segundo, no qual teriam se apresentado Damião Barbosa de Araújo, José Rebouças, Honorato Regis e outros, era de madeira e forrado de pano. Sua notoriedade entre cronistas posteriores deve-se ao fato de ter se situado próximo aos brejos da Rua da Vala e por receber constantes visitas dos anfíbios que ali residiam.[15] O caráter anedótico destas informações não se modificou nos últimos cem anos, clamando por um aprofundamento das pesquisas nos arquivos históricos de Salvador.

Em 1812, foi inaugurado o Teatro São João – o primeiro grande teatro de ópera brasileiro, com capacidade para até 2.000 pessoas. Em sua primeira década, o teatro foi visitado por Maria Graham Calcott e Louis-François Tollenare, que deixaram interessantes descrições sobre o seu interior, público, artistas e repertório.[16] Recentes trabalhos de Lucas Robatto, Clara Rodrigues e Marcos Sampaio têm lançado luz sobre aspectos relativos ao repertório, público e relações trabalhistas, bem como a ideologia que permeou a concepção e construção do edifício, iniciada em 1806, dois anos antes da vinda da corte portuguesa.[17]

### *Rio de Janeiro*



Em 30 de março de 1750, um tablado ricamente decorado foi preparado no átrio do Convento da Ajuda, em comemoração à consagração do edifício (Fig. 8), onde se representou o oratório de Santa Helena, ou *Sant'Elena al Calvario*, de Metastasio (Fig. 9):[18]

> mandou o Ilustríssimo Excelentíssimo Governador Capitão General armar no átrio da Portaria do Convento um tablado ornado de bastidores e vistas onde com todo dispêndio mandou representar o Oratório de Santa Helena obra do insigne cômico Matastario [Metastasio] recitado por excelentes músicos precedidos primeiro de uma maravilhosa sonata tocada na orquestra composta dos melhores professores curiosos do país estando a portaria aberta e armada de vistosas e ricas Placas Espelhos que a faziam luzidíssima

Esse não teria sido o primeiro tablado a ser erguido no Rio de Janeiro para uma representação teatral. A tradição remonta pelo menos ao governo de Salvador

---

[15] QUERINO, M. Theatros da Bahia. *Revista do Instituto Histórico da Bahia*, v. 16, n. 35, 1909, p. 117-120.

[16] Ver Apêndice 9.

[17] ROBATTO, L.; RODRIGUES, C. C.; SAMPAIO, M. S. O Teatro São João desta cidade da Bahia – 1806-1821: a criação e o estabelecimento. *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. ROBATTO, L.; RODRIGUES, C. C.; SAMPAIO, M. S. Os primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 37, 2003, p. 62-67.

[18] JORDÃO, F. A. *Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS II-34,15,45.

Correia de Sá e Benevides, que em 1641 mandou representar uma comédia em um teatro especialmente montado para isso na praça da cidade. A tempestade que caiu na quinta-feira, 4 de abril, alterou os planos do governador, e a representação foi transferida para o salão do seu palácio.[19]

Quanto à história dos teatros fechados, permanentes, no Rio de Janeiro, o arquiteto e historiador Nireu Cavalcanti recentemente trouxe à tona documentos que mostram que o histórico dessas casas de espetáculos retrocede em pelo menos meio século a data até então aceita por historiadores do século XX para a inauguração da *ópera velha* do legendário Padre Ventura. Cavalcanti demonstra que, em 29 de novembro de 1719, uma sociedade comercial destinada a gerenciar um presépio, na verdade um teatro de marionetes, havia sido constituída no Rio de Janeiro por Plácido Coelho de Castro, responsável pela produção dos bonecos, Manoel Silveira Ávila, pintor, e Antonio Pereira, encarregado da preparação de música a "quatro vozes" e o cuidado com os instrumentos musicais.[20] Rezava o contrato que o presépio deveria estar pronto para a noite de natal daquele ano, mas poderia continuar funcionando depois disso, pelo tempo que durasse a sociedade.

Cavalcanti conjectura que outro teatro, dirigido pelo Padre Ventura e que passou a ser conhecido em fins do século XVIII como "ópera velha", teria sido também um teatro de bonecos em seus primeiros dias. Seria esta a casa descrita por um marinheiro francês, tripulante da nave *L'Arc en Ciel*, que esteve no Rio de Janeiro de 22 de abril a 10 de maio de 1748. A descrição, incluída décadas depois no livro de viagens do naturalista Pierre Sonnerat, mencionava marionetes de tamanho natural sendo usados em um auto sobre Santa Catarina e a conversão de filósofos do Oriente. Segundo o viajante anônimo, as marionetes eram bem feitas, ricamente decoradas, e "tinham a voz e os movimentos agradáveis, e o mecanismo feliz o suficiente para escapar à vista". Ele também achou que "a orquestra era suficientemente boa nos violinos", adicionando que "havia um inglês que tocava excelentemente a flauta transversal".[21] O marinheiro francês ainda descreveu com medidas precisas o interior do edifício, permitindo que Nireu Cavalcanti desenhasse um plano conjetural.



O prédio possuía dimensões aproximadas às do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, usado para representações com marionetes, pelo menos desde o ano de 1733, com um repertório formado principalmente por "óperas" de Antonio José da Silva. Baseando-se em documentos recentemente encontrados pelo genealogista Gilson Nazareth, Cavalcanti infere que a casa descrita no relato de 1748 era a mesma mencionada em contratos de arrendamento de 1749 e 1754, assinados por Boaventura Dias Lopes – nome completo do Padre Ventura – e sua mãe.[22] No documento de 1754, o

---

[19] *Relação da aclamação que se fez na Capitania do Rio de Janeirodo Estado do Brasil & nas mais do sul ao Senhor Rei Dom João o IV por verdadeiro Rei e Senhor do seu Reino de Portugal com a felicíssima restituição que dele se fez a Sua Magestade que Deus o guarde*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1641. Disponível em <http://purl.pt/12091>

[20] CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 171. Arquivo Nacional, 2° ofício de notas, livro 28, p. 186v, 187r (29.11.1719). Por encontrar-se em péssimas condições, o livro está interditado para consulta; agradeço a Rosana Marreco Brescia pelo empréstimo de sua transcrição.

[21] SONNERAT, P. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*. Paris : Dentu, 1806, v. 4, p. 26-27. Para o texto completo em francês, ver Apêndice.

[22] NAZARETH, G. Da identificação histórica através da biografia individual e coletiva, *Brasil Genealógico – Revista do Colégio Brasileiro de Genealogia*, n. 54, v. 4, 1990, p. 10-17.

músico profissional Salvador de Brito concordou em pagar a Lopes a quantia de 600$000 por dois anos de aluguel do prédio, agora chamado "ópera dos vivos" – já que atores haviam substituído as marionetes em tamanho natural. O edifício ficava na Rua do Marisco da Alfândega, hoje Rua da Alfândega, e o arrendamento incluía "solfas e vestidos e bastidores e tudo que pertence à representação da dita ópera".[23]

**Fig. 8**: Fachada e pátio das festas do Convento da Ajuda no início do século XX. Fotos de Augusto Malta. Arquivo do Estado do Rio de Janeiro.

SANT' ELENA
AL CALVARIO.

PARTE PRIMA.

SANT' ELENA, S. MACARIO, E DRACILIANO.

S. MACARIO.

Ecco, o pietoſa Auguſta,
Del tuo ſanto viaggio ecco la meta.
Queſto è il Golgota, e queſte
Le ſtrade ſon dal Redentor bagnate
Di puriſſimo ſangue. Invida cura
Di

**Fig. 9**: Folha de rosto do oratório *Sant'Elena al Calvario*, de Metastasio. Viena: Van Ghelen, 1731.



[23] Arquivo Nacional, 2° ofício de notas, livro 70, caixa 12.922 (30 ago. 1754). Apud CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 173.

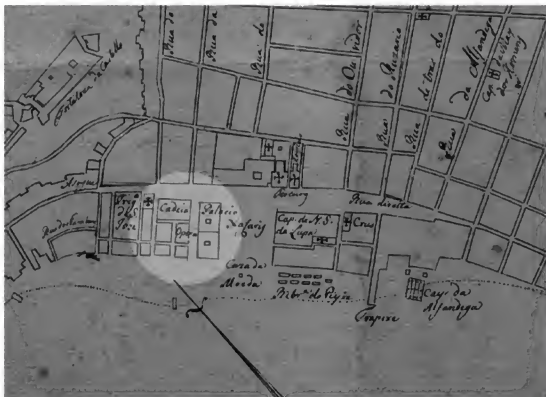
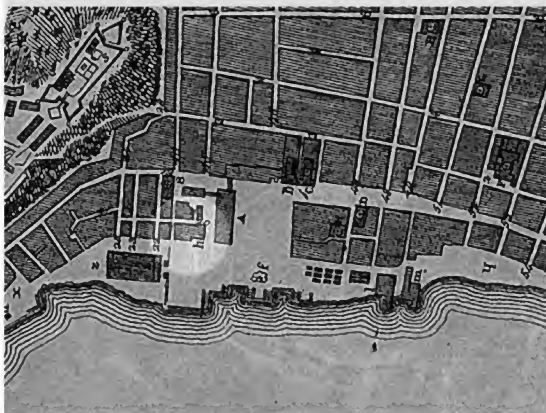



**Fig. 10**: Localização da Ópera Nova em mapas de cerca de 1760 e 1812.

Em 1776, o prédio foi engolido pelo fogo durante uma encenação de *Os encantos de Medeia*, de Antonio José da Silva. O sinistro ficou impresso na memória coletiva da cidade e a história tem sido recontada, vez após vez, por cronistas e historiadores. A partir daí, e até a chegada da Corte Portuguesa, espetáculos de vários gêneros teatrais com ou sem música seriam encenadas no Rio de Janeiro primariamente na ópera nova, ao lado do palácio do Vice-Rei, na praça mais importante da cidade.

Poucos historiadores ainda acreditam que a ópera nova tivesse iniciado suas atividades apenas depois de 1770, opinião que era corrente durante a maior parte do século XX. Nireu Cavalcanti alerta para o fato de que que já antes de 1760 um teatro existia naquele mesmo lugar, pois um mapa de cerca de 1758, descoberto há alguns anos por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, traz a palavra "ópera" logo acima da quadra onde se situava a ópera nova (Fig. 10).[24]

*FESTIVA.* 27

Sahiraõ tambem em hum deſtes dias,
com huma farça á imitaçaõ do eſtado,
de que em ceremonia ſe ſerve o Rey dos
Congos, eſſes homens mixtos (natural re-
ſulta de duas cores oppoſtas) a quem
com impropriedade, mas por conviven-
cia chamamos *Pardos*. Os geſtos, a mu-
ſica, os inſtrumentos, a dança, e o
traje tudo muito no uſo daquelles Afri-
canos, deſcontentando ao bom ſenſo,
naõ deixavaõ de divertir o animo por eſ-
tranhos. Alli ſe reflectia que o goſto das
couſas tambem ſe continha nos limites da
opiniaõ. Entre aquelles Barbaros antípo-
das da Europa, naõ pelo ſitio, ſe naõ
pelos coſtumes, huma Florinda naõ faria
a perca de hum homem: hum Egiſſieli,
em vez de eſtimaçoens conſeguiria deſ-
prezos. He outra lá a formoſura; muito di-
verſo o bom canto. Só a virtude ſe con-
fórma ao palato de todas as naçoens. Fi-
zeraõ-o pois os noſſos Pardos com toda
a propriedade, e agencearaõ com ella o
applauſo, que póde franquear-ſe a huma
imitaçaõ.

Sobre hum theatro, que ſe conſtruio
D ii na

28 *EPANAFORA*

na praça contigua ao Palacio de reſiden-
cia dos Governadores, ſe deraõ ao povo
tres Operas á cuſta dos homens de nego-
cio, que para eſte obſequio concorreraõ
com maõ larga. Com dizer que havia alli
huma decoraçaõ ſuberba, que as viſtas
eraõ naturaliſſimas, que a orqueſtra era
numeroſiſſima, e as perſonagens excellen-
tes na Muſica, e peritos na arte de re-
preſentar, digo todo o merito deſta ac-
çaõ. Goſtoſo emprego do tempo, onde
entrando de revolta o util com o agradavel
igualmente ſe inſtruem os homens, e ſe
divertem!

No dia ſeis de Junho dia natalicio
da felicidade Portugueza deu o Illuſtriſſi-
mo, e Excellentiſſimo Conde de Boba-
della hum banquete opiparo a todos os
Magiſtrados, Officiaes de Guerra, e peſ-
ſoas de diſtincçaõ. E na noite deſte dia
ſe coroou todo o feſtejo Real com fogos
de artificio.

Elevou-ſe no campo, a que chamaõ
de S. Domingos, huma maquina de ma-
deira, que ſe reveſtia com a imagem de
hum caſtello. Quem ſe admirou de lhe
ver

**Fig. 11**: Detalhe da *Epanáfora Festiva*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1763, p. 27-28.

[24] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Cartografia ARC 025,06,001.

Narrando as festividades em comemoração ao nascimento de dom José, filho de dona Maria e herdeiro do trono português, o folheto *Epanáfora festiva* relata que, em maio de 1762, três óperas foram representadas "em um teatro que se construiu na praça contígua ao Palácio de residência dos Governadores" (Fig. 11).[25] Como parece demonstrar o mapa de 1758, uma casa da ópera contígua ao palácio já existia, mas no lado oposto ao da praça. Embora o contexto pareça indicar uma construção efêmera especialmente montada para o evento, não se pode descartar a hipótese de que os espetáculos tenham sido realizados na casa da ópera e que o cronista tenha propositalmente criado um texto ambíguo, dando a entender ao leitor que a casa da ópera, que já existia, tivesse sido recém-construída. Por outro lado, a existência de um teatro fechado não eliminaria a necessidade de um tablado em praça pública, que permitiria a afluência de um público muito maior do que a casa da ópera.

Os diários de viagem do Morgado de Mateus mostram que em meados de 1765, o vice-rei, Conde da Cunha, costumava oferecer espetáculos para seus convidados em um edifício próximo ao palácio, identificado simplesmente como "ópera":[26]

> [20 jun. 1765] O Sr. Conde tinha mandado preparar a ópera e conduzindo ao Sr. Governador a ela, se divertiu, vendo representar Precipícios de Faetonte, com excelente música e danças.
>
> [23 jun. 1765] [...] Veio o coche buscar o Sr. Governador para a ópera, que neste dia se representou Dido abandonada, com excelente música, e danças, e finda, se recolheu.
>
> [24 jun. 1765] [...] de tarde saiu para o Palácio e à noite foi para a ópera, que se executou Sírio [Ciro] reconhecido, com excelente música e danças; e acabada se recolheu para casa.
>
> [28 jun. 1765] No dia 28 esteve o Sr. Governador fechado com a dita escrita e à noite veio o coche procurá-lo para a ópera e se executou Alexandre na Índia com excelentes danças e música.
>
> [30 jun. 1765] No dia 30 foi o Sr. Governador à ópera, digo à missa, vindo o coche a conduzi-lo, e de tarde foi para o Palácio onde ficou para ver a ópera que se executou Adriano na Síria.



Esse edifício não poderia ser a ópera velha, muito distante do palácio para cumprir as funções de teatro quase particular do governante, e também não parece ter sido uma construção efêmera, pois Louis Antoine de Bougainville conheceu esse teatro em julho de 1767, ainda no governo do Conde da Cunha:[27]

---

[25] *Epanafara festiva, au Relação summaria das festas, cam que na cidade da Rio de Janeiro, capital da Brasil se celebrau a feliz nascimento da serenissima príncipe da beira nassa senhar.* Lisboa: Miguel Rodrigues, 1763.

[26] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos 21,04,14, maço 1, f. 16r-18v.

[27] BOUGAINVILLE, L. A. *Voyage autour du monde.* Paris: Saillant et Nyon, 1771, p. 77. Na segunda edição de 1772, o trecho encontra-se à p. 137. A primeira tradução em inglês, de 1772, descreve a cena de forma um pouco diferente, sem julgar a qualidade da orquestra: "We saw in a tolerable handsome hall, the best works of Metastasio presented by a band of mulattoes; and heard the divine composition of the great italian masters, executed by an orchestra, which was under the direction of a hump-back priest, in his canonicals." *A voyage round the world.* Londres: J. Nourse, 1772, p. 75.

> Contudo, a atenção que nos dispensava o vice-rei continuou por mais alguns dias; ele até nos anunciou sua intenção de nos oferecer um jantar à beira-mar sob um caramanchão de jasmins e laranjeiras, e nos fez preparar um camarote na ópera. Em uma sala assaz bela, nós pudemos assistir as obras primas de Metastasio, representadas por uma trupe de mulatos, e ouvir peças divinas dos grandes mestres italianos, executados por uma orquestra má dirigida por um padre corcunda em traje eclesiástico.

É bem provável que o "padre corcunda em traje eclesiástico" fosse o próprio Boaventura Dias Lopes, agora atuando na ópera nova. A partir de documentos do Arquivo Nacional, Nireu Cavalcanti demonstra que, de 1766 a 1772, a ópera nova foi dirigida por Luís Marques Fernandes. Luís Dias de Souza, irmão do Padre Ventura, passou a gerenciar a casa em 1772. Finalmente, de 1775 a 1812, a casa foi dirigida pelo sócio do Padre Ventura, Manuel Luiz Ferreira.[28] Resta ser esclarecida a natureza do relacionamento entre esses administradores e os governantes.

Na segunda metade do século XIX, Moreira de Azevedo, Januário da Cunha Barbosa, Norberto de Souza e Múcio da Paixão repetiram com poucas variantes o episódio da passagem de Alvarenga Peixoto pelo Rio de Janeiro, vindo de Portugal e a caminho de Minas, quando teria recitado na casa da ópera um soneto que dedicou ao então vice-rei, o Marquês do Lavradio, como prólogo à peça *Enéas no Lácio*, de sua autoria. Embora não seja possível precisar a veracidade da maior parte dessa história, o poema foi impresso na edição de 1865 das poesias de Alvarenga Peixoto:[29]



*Ao mesmo Marquês* [do Lavradio]
*Servindo de prólogo ao drama Enéas no Lácio*

Se armada a Macedônia ao Indo assoma,
E Augusto a sorte entrega ao imenso lago;
Se o grande Pedro errando incerto e vago
Bárbaros duros civiliza e doma;

Grécia de Babilônia exemplos toma,
Aprende Augusto no inimigo estrago,
Ensina a Pedro quem fundou Cartago
E as leis de Atenas traz ao Lácio e Roma.

Tudo mostra o teatro, tudo encerra;
Nele a cega razão aviva os lumes
Nas artes, nas ciências e na guerra.

E a vós, alto senhor, que o rei e os numes
Deram por fundador à nossa terra,
Compete a nova escola de costumes.

---

[28] Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 4° ofício de notas, livro 89 (11 abr. 1776). Apud CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 174-6.

[29] PEIXOTO, I. J. A. *Obras Poéticas*. Norberto de Souza (ed.). Rio de Janeiro: Garnier, 1865, p. 29-30.

Tomando como pretexto enredos e personagens metastasianos, o soneto torna a enfatizar as virtudes didáticas do teatro, fazendo supor que o Marquês do Lavradio já utilizasse o teatro do Rio como instrumento de propaganda. A documentação histórica até agora estudada não coloca o teatro entre as maiores preocupações daquele vice-rei, pelo menos não como doutrinação ideológica dos cariocas. Por outro lado, a correspondência pessoal do Marquês revela que ele costumava convidar à ópera tripulantes de navios estrangeiros ancorados no Rio, como forma de demonstrar hospitalidade e civilidade, sem contudo relaxar as leis, especialmente aquelas referentes ao comércio exterior.[30]

Mello Moraes Filho descreveu o interior da casa da ópera à época do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa (1778-1790) como um vasto salão circundado por duas ordens de camarotes que terminavam na boca da cena. À direita destacava-se o camarote do vice-rei, com cortinas de damasco e ouro encimado pelo escudo real e os dragões de Bragança. O pano de boca teria sido pintado por Leandro Joaquim, cenógrafo da casa.[31] A descrição de Mello Moraes, de 1898, referia-se ao aspecto do edifício um século antes, certamente baseando-se em parte nos escritos de Manuel Duarte Moreira de Azevedo. Azevedo contou que, à época da vinda de dom João VI, Manuel Luiz teria reformado o teatro que andava então meio decadente, construindo uma galeria sobre os camarotes, providenciando uma nova decoração e encomendando a José Leandro de Carvalho um novo pano de boca, que trazia imagens da Baía de Guanabara, tendo ao centro Netuno guiando um carro puxado por cavalos marinhos.[32]



Relatos contemporâneos de viajantes ingleses também sugerem que o prédio teria passado por um período de decadência na virada do século XIX. Em julho de 1803, James Kingston Tuckey notou que, embora a casa pudesse acomodar até 600 pessoas, era mal-aparelhada e apresentava uma decoração miserável. Tuckey lamentou o uso de cenários que utilizavam simultaneamente elementos naturais e artificiais, resultando em um curioso efeito: "enquanto a parte artificial do cenário traja a vivaz alegria do verão, a parte natural apresenta às vezes a aparência de uma decadência outonal." [33] Em 1808, John Luccock descreveu a casa como sendo miserável, apertada e sombria, com uma orquestra reduzida, inconveniente e mal recrutada.[34]

Nessa época também começam a aparecer opiniões mais favoráveis sobre o edifício e os espetáculos. No mesmo ano de 1808, Thomas O'Neil mencionou que o edifício era asseado, as acomodações excelentes, e o espetáculo ao qual assistiu havia sido encenado em estilo superior, muito além das suas expectativas.[35] Pouco antes

---

[30] MASCARENHAS, L. A. (Marquês do Lavradio). *Cartas do Rio de Janeiro – 1769-1776*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura / Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 44, 78.

[31] MORAES FILHO, M. O theatro no Rio de Janeiro. In: PENA, L. C. M. *Comedias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1898, p. xiii.

[32] AZEVEDO, M. D. M. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, v. 2, p. 141.

[33] TUCKEY, J. K. *An account of a voyage to establish a colony at Port Philip*. Londres: Longman, 1805, p. 52-53..

[34] LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro*. São Paulo: Martins Fontes, 1951, p. 61.

[35] O'NEIL, Thomas. *A concise and accurate account of the proceedings of the squadron under the command of Rear Admiral Sir Sidney Smith, K. S. &c. in effecting the escape of the Royal Family of Portugal to the Brazils on November 29, 1807*. Londres: J. Barfield, 1810, p. 58.

disso, também James Hardy Vaux achou que a música que ele ouviu naquele teatro em 1807 era excelente, e a orquestra era numerosa.[36] Andrew Grant, publicando em 1809, observou que no Rio de Janeiro ambos os sexos eram "apaixonados por óperas, peças teatrais e mascaradas",[37] comentário que lhe valeu a crítica de Manuel Araújo Guimarães no periódico *O Patriota* de setembro de 1813:[38]

> "Ambos os sexos são perdidos por óperas, jogos, e máscaras."
> Estas três asserções são próprias da cegueira do A. Presenciei muitas vezes o pequeno teatro quase deserto, e a sua maior frequência era por Europeus, e isto no mesmo tempo em que o A. escreve.

O testemunho de Guimarães, apesar de ser um dos raros relatos locais, não coincide com a descrição de vários viajantes ingleses, como Vaux, Tuckey, e mesmo Luccock, para os quais a casa pareceu cheia e apertada. Certamente a vinda da família real e seu enorme séquito resultou no encolhimento repentino da casa da ópera de Manuel Luís. A inauguração do Real Teatro São João em outubro de 1813, um mês após a publicação da crítica de Guimarães, foi uma espécie de resposta a essa mudança, transformando profundamente os mecanismos de produção operística no Rio de Janeiro.

**Fig. 12**: *Palais Imperial a Rio de Janeiro*. Litografia de Louis Aubrun.
FROND, V.; RIBEYROLLES, C. *Brazil pittoresco*. Paris: Lemercier, 1861, gravura 41.



[36] VAUX, J. H. *Memoirs*. Londres: W. Clowes, 1819, v. 1, p. 220-221..

[37] "Both sexes are fond of operas, plays, and masquerades". GRANT, A. *History of Brazil*. Londres: Henry Colburn, 1809, p. 131.

[38] *O Patriota: Jornal Literário, político, mercantil, &c.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, segunda subscrição, n. 3, set. 1813, p. 75.

Quanto ao edifício onde funcionava a "ópera nova", "ópera de Manuel Luís", ou "ópera régia", seu aspecto exterior, maciço e despretensioso, que chegou a figurar em várias pinturas e mesmo em algumas fotografias (Fig. 12), não sofreu modificações importantes durante o século XIX. Escrevendo em 1862, Moreira de Azevedo conta que Manuel Luiz entregou as chaves do edifício a dom João VI em 1813.[39] Até hoje o teor da transação não foi esclarecido – não se sabe se foi uma devolução, um presente, uma venda ou uma troca – e o edifício continuou a ser usado para acomodar vários órgãos públicos até 1903, quando foi demolido com muito esforço, conforme a crônica de Arthur Azevedo no jornal *O Paiz* de dezembro daquele ano. Atualmente o terreno é ocupado pelo edifício da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro.

### *Vila Rica*

No mês de maio de 1751, Ouro Preto e Mariana ainda se recuperavam financeiramente das despesas realizadas três anos antes nas festas em homenagem à investidura do primeiro bispo Frei Manuel da Cruz, quando uma nova festa de grandes proporções foi realizada, comemorando a aclamação de dom José. Francisco Mexia foi incumbido pelo Senado da Câmara de Vila Rica de fornecer a música para as festas, tanto das cerimônias religiosas como das óperas e contradanças públicas. O ex-mestre de capela viria a se tornar um símbolo de resistência pela batalha que travou contra as disposições do bispo, uma disputa que envolveu aspectos ligados à liturgia, estética, poder e principalmente à posição social do artista mulato naquela sociedade racista. De fato, o destaque obtido por Mexia durante a festa deve ter sido o estopim para a queixa formal de Frei Manuel da Cruz, em carta enviada ao rei naquele mesmo mês de maio de 1751.



No ajuste assinado em 14 de abril de 1751, Mexia prometeu ao Senado:[40]

> Digo eu Francisco Mexia que eu ajustei com o procurador do Senado o senhor José Correia Maia procurador do Senado na presença do mesmo Senado a Música para a função da Coroação Del Rei o senhor Dom José que Deus guarde o primeiro para o Te Deum Laudamus a dois coros com seis tiples bons e seis rabecas dois rabecões e trompa e 8 vozes precisas para a dita Música e três óperas que vêm a ser Labirinto de Creta o Velho Serjo e os Encantos de Merlim com as melhores figuras e uma destas será o Pedro Francisco Lima do Rio das Mortes e porei a casa da ópera pronta à minha custa e as portas francas para o povo e serei obrigado nos 3 dias festivos por na rua contradanças na melhor forma que puder e no curro todas as tardes tudo com a bizarria possível e a tudo serei obrigado a fazer à minha custa e dar cumprimento a toda esta obrigação à satisfação deste Senado com o qual ajustei tudo por preço de cento e oitenta oitavas de ouro para o que obrigo minha pessoa e bens e por verdade lhe passei este de minha letra e sinal.

---

[39] AZEVEDO, M. D. M. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Paula Brito, 1862, p. 108-175.

[40] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, CMOP, cx. 25, doc. 11, f. 3. Ver Apêndice 5.

É notável o fato de que, pela primeira vez em uma festa dessa natureza, os tradicionais três dias de representações dramáticas não incluíram comédias espanholas, mas apenas óperas, ou semi-óperas portuguesas. O gênero espanhol faria uma última reaparição documentada no Recife, no ano seguinte, mas a sua época havia finalmente passado.

As óperas preparadas por Mexia parecem ter sido encenadas em uma casa da ópera de propriedade particular, que funcionava então nas imediações do palácio do governo. Em festas dessa magnitude realizadas nas décadas anteriores costumava-se fazer uso de tablados, construções efêmeras que congregavam um número bastante grande de pessoas, muito mais do que seria possível em um teatro fechado. O Senado optou por uma solução intermediária: derrubar uma das paredes da casa da ópera para que o público pudesse assistir o espetáculo da rua. O empreiteiro João Martins, que também construiria um tablado na praça para a mesma festividade, encarregou-se da obra, conforme ajuste assinado em 24 de abril de 1751:[41]

> Digo eu João Martins que eu me ajustei com o Procurador do Senado da Câmara em presença do mesmo Procurador digo do mesmo Senado [...] a demolir a parede da casa da ópera fronteira à rua, de sorte que se possa lograr todo o povo que tiver na dita rua as óperas que se fizerem, e também de dentro da dita casa demolir o curral, tirando-lhe o soalho, e gradeamento que está por dentro, que tudo serei obrigado a fazer em toda a segurança, e perfeição que careçam como também por este me obrigo a tornar a fazer de novo de tudo a dita parede de fronte da rua de pau a pique, gessada, e barreada e o mais de dentro da dita casa que se demolir, o tornarei a compor na mesma forma em que estava, sem que o dono da dita casa experimente prejuízo.



A existência em Vila Rica de uma casa da ópera anterior ao edifício construído por João de Sousa Lisboa em 1769 tem sido inferida há várias décadas por pesquisadores como Francisco Curt Lange, Tarquínio Barbosa de Oliveira, Herculano Gomes Mathias e Affonso Ávila. A documentação do Arquivo Público Mineiro referente às festas de 1751, confirma isso, recuando em quase duas décadas a história documentada dos teatros permanentes nas Minas Gerais.

Embora as dimensões daquele edifício não sejam conhecidas, tratava-se de uma construção permanente, fechada, contendo pelo menos uma ordem de camarotes – o "curral" – isolado por um "gradeamento", e apresentando os elementos essenciais dos pequenos teatros luso-brasileiros de meados do século XVIII, como a ópera velha no Rio de Janeiro e o teatro do Bairro Alto em Lisboa. Entretanto, terminada a festa, a casa da ópera viu-se ameaçada de desabamento, pois a demolição de uma das paredes havia prejudicado a sustentação do edifício:[42]

> Diz Manuel Ferreira [do] Carmo que na forma da obrigação que se acha em poder desse Senado cumpriu com o pactuado nele e ainda com algum excesso como é notório, pelo qual bem se faz merecedor de que vossa mercê lhe acrescente o preço de vinte e cinco oitavas estipulado na mesma obrigação atendendo junta mente à ruína que lhe resultou em várias paredes de dentro da casa da ópera que

[41] Ibid., cx. 25, doc. 13, f. 3.

[42] Ibid., cx 25, doc. 9, f. 1.

prestou para efeito de se executarem os que vossa mercê foram servidos determinar na próxima função passada tudo por causa do grande povo que concorreu.

A partir desse documento não é possível saber se de fato o edifício desmoronou, mas as referências sobre atividades teatrais em Vila Rica entre os anos de 1751 e 1770 são bastante reduzidas. Certamente continuou a haver ópera na cidade durante este período, mas o local e as condições dessas encenações são coisas que apenas o aprofundamento das pesquisas poderá revelar.

De todos os teatros setecentistas brasileiros, nenhum dispõe de documentação histórica mais completa do que a "nova" casa da ópera de Vila Rica, preservada na Coleção Casa dos Contos, que se encontra distribuída em arquivos mineiros e cariocas. O principal trabalho sobre o assunto ainda é o artigo de Manuel Rodrigues Lapa, publicado em 1968, apresentando detalhes sobre a construção, o repertório e a contratação de artistas para o teatro.[43] Construída por João de Sousa Lisboa sob ordem do governador em 1769, a casa da ópera teria custado ao contratador 16 mil cruzados (5.333 oitavas de ouro ou 6:400$000). Nos dois anos seguintes, Sousa Lisboa atuou como administrador da casa, estabelecendo uma rede de contatos em Minas Gerais e Portugal que o auxiliavam na aquisição de textos e partituras para as produções, bem como na contratação de atores, atrizes, cômicos ("graciosos") e diretores (às vezes também chamados "operistas"). Em 1772, Lisboa arrendou a casa a Marcelino José de Mesquita, embora em 1775 ainda tomasse certas decisões, especialmente quanto ao repertório.



Em 1966, Herculano Gomes Mathias já havia trazido à tona outro conjunto de documentos da mesma coleção guardados no Arquivo Nacional e também relacionados à casa da ópera de Vila Rica.[44] Em um deles, datado de 17 de outubro de 1772, Marcelino José de Mesquita, então arrendatário da casa, lista os débitos da temporada, relacionando entre os assinantes os nomes de juízes, oficiais, médicos e mulheres afluentes da cidade (Fig. 13). A lista também incluía os nomes de três envolvidos na conspiração inconfidente de 1789, entre eles o poeta Cláudio Manuel da Costa, que morreria na prisão naquele ano. O documento mostra que as assinaturas eram oferecidas em duas categorias de preços, 8 e 6 ¼ oitavas de ouro (9$600 e 7$500 à razão de 1$200 a oitava de ouro, ou 3,5859 g) por "quartel" ou trimestre.

Dois outros documentos do mesmo grupo listam débitos de Mesquita ao proprietário da casa, João de Sousa Lisboa. Um deles, de 25 de fevereiro de 1771, é um recibo por quatro óperas – *Dom João, Ciganinha, Coriolano, Jogos Olímpicos* e *Alexandre na Índia* – provavelmente referindo-se ao recebimento das partituras por ocasião do arrendamento. O último documento, de 16 de junho de 1772 (Fig. 14), relaciona débitos por "música e autos de três óperas novas" na quantia de 69$520 (aproximadamente 58 oitavas de ouro). Registra ainda que Mesquita concordara em pagar 300$000 (250 oitavas de ouro) por um ano de arrendamento da casa – valor idêntico ao que Salvador de Brito concordara em pagar pelo arrendamento da casa da ópera do Rio de Janeiro, a "ópera velha", em 1754. Conclui com uma nota declarando

[43] LAPA, M. R. A casa da ópera. *Suplemento Literário – Minas Gerais*, 20 jan. 1968, p. 5..

[44] MATHIAS, H. C. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966, p. 81-89. Ver Apêndice 4.

que a soma total não incluía o que já havia sido preparado para duas óperas novas, *Mundo da Lua* e *Triunfo de São Francisco*.

**Fig. 13**: Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Coleção Casa dos Contos, lata 965, doc. 8. Fotografia de Herculano Gomes Mathias. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto*, 1966, p. 88.

[illegible] Dev.e

Pello q está vencido do alugamento da Caza da Opera de 5 de 7bro de 1771 até 16 de Junho de 1772 em q vão 9 mezes e 11 dias a razão de 300$000 por anno ... 230$081 –
Por custas de huma acção ... 8$107 –
P. hum credito q me passou em q se obrigou [illegible] de Maria ... 34$884 –
P. hum credito procedido de tres [illegible] Vidros ... 28$800
P. hum [illegible] de Muzica, e Autos de tres Operas novas ... 69$520
Por custas da acção ... 8$145
Por 9/8.as 13/4 – 6 r.es de velas q the larguei a d.o ... 11$225
Por mais 35 velas q the larguei ... 1$312
Por hum abono q [illegible] ... 26$000

476$774 –

Recebi a esta conta
Por mais [illegible] ... 16 [illegible] – 3
Recebi mais [illegible]
[illegible] 13 – 3/4 – 3 a d.o ... 23$812

Resta Rs 452$962

Falta fazerse a conta [illegible]



**Fig. 14**: Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Coleção Casa dos Contos, lata 965, doc. 9. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, 8.1.8.28.3.

Quase meio século antes da publicação de Herculano Gomes Mathias, José Afonso Mendonça de Azevedo, antigo diretor do Arquivo Público Mineiro, já havia comunicado a existência de outros documentos da coleção Casa dos Contos referentes à casa da ópera em conferência realizada em 4 de julho de 1929.[45] Guardados no Arquivo Público Mineiro, os documentos consistiam de notificações de pagamento a João Rodrigues de Macedo pela assinatura de um camarote na casa da ópera durante as temporadas de 1793 a 1800. Célebre contratador e negociante, Macedo era um dos homens mais poderosos das Minas Gerais durante o ciclo do ouro. Processado por sua participação na inconfidência, teve a sentença aliviada graças à sua fortuna e contatos pessoais. Em meados do século XX, Curt Lange recebeu cópias desses documentos das mãos do próprio Azevedo, que lhe forneceram dados para o artigo que publicaria em 1964.[46] Essas fotos estão atualmente guardadas no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais e sua importância é salientada pelo fato de os originais ainda não estarem disponíveis para consulta e nem relacionados nos inventários da Coleção Casa dos Contos do Arquivo Público Mineiro, que se encontra em processo de re-catalogação.

Listando os títulos de 41 obras diferentes – entre elas comédias, tragédias, oratórias e entremezes – os documentos também mostram que Macedo pagava 1$800, ou 1½ oitava de ouro para cada ópera à qual assistia, valor reduzido em 19 de novembro de 1797 para 1$600. Assim, os preços cobrados pela casa da ópera de Vila Rica não divergiam muito daqueles praticados em Lisboa na mesma época. Em 1771, o camarote mais barato em uma comédia portuguesa encenada no Teatro do Salitre custava 1$200, e o mais caro 3$000. Em óperas e "comédias" italianas encenadas no Teatro da Rua dos Condes, os preços dos camarotes variavam entre 1$600 e 3$200.[47]



Essa rica documentação confere alguma consistência ao relato de Basílio da Gama em carta a Pietro Metastasio, sobre os gostos teatrais dos mineiros de fins do século XVIII. De fato, boa parte das produções da casa da ópera de Vila Rica era mesmo de obras metastasianas, traduzidas e adaptadas em um processo no qual algo da ideologia metastasiana se perdia. As lições de lealdade incondicional às instituições do antigo regime, tão características dos dramas do poeta romano, nem sempre eram apreendidas na leitura dos intelectuais na plateia, inconfidentes ou não.

Por algumas décadas a economia da região já experimentava a estagnação, e a deflação nos preços dos camarotes da casa da ópera em 1797 revela a acentuação do processo. Artistas mais talentosos ou persistentes transferiram-se para o Rio de Janeiro, onde sua atuação nos teatros locais e na Capela Real contribuiu para reforçar a fama de excelência das artes dramáticas na região das Minas, como contaram Adriano Balbi e Manuel Joaquim de Meneses.[48]

---

[45] Instituto Historico e Geographico de Minas Geraes: actas das sessões realizadas a 13 de novembro de 1928 a 1º de dezembro do mesmo anno, a 5 de abril e a 4 de julho de 1929. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 23, 1929, p. 5-39 [à p. 29].

[46] LANGE, F. C. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial. *Boletín interamericano de música*, n. 44, nov. 1964, p. 3-11; fotografias à p. 10.

[47] BENEVIDES, F. F. *O Real Theatro de S. Carlos*. Lisboa: Castro Irmão, 1883, p. 16.

[48] BALBI, A. *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Paris : Rey et Gravier, 1822, v. 2, p. ccxxvii. MENESES, M. J. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808*. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20. Ver Apêndice 8.

Datam desse período os relatos de viagem dos primeiros estrangeiros a serem admitidos na Capitania das Minas Gerais, revelando o olhar europeu sobre as práticas musicais e teatrais da região. Em 1812, dois anos após visitar a casa da ópera de Vila Rica, o mineralogista inglês John Mawe escreveu:[49]

> Estando o teatro aberto, estive ali por duas noites e fiquei muito gratificado em verificar que a diversão racional do drama havia superado as selvagens touradas. O teatro e os cenários eram bem feitos e as interpretações toleráveis; se eles fossem mais encorajados, maior seria a recompensa do público. Eles sempre estiveram sob o controle do governador, e geralmente estão sujeitos a tantas restrições que são obrigados a representar essas peças apenas segundo os seus caprichos.

É provável que fosse essa a mesma companhia sobre a qual um periódico local publicou uma pequena crônica, reproduzida no jornal *Minas Geraes* de 19 de outubro de 1898. Conta o jornal que a temporada de 1811 da casa da ópera de Vila Rica fora aberta no dia 20 de janeiro, com a direção do jovem regente João de Deus de Castro Lobo, então com apenas 17 anos de idade, à frente de uma orquestra de dezesseis músicos. Recebera para isso a módica quantia de 900 réis, metade da quantia destinada a cada um dos cômicos principais. A persistente deflação havia reduzido o preço dos camarotes para 400 e 500 réis. Naquela noite foram encenadas as peças *Filho abandonado*, uma dança e a comédia *Antes a filha do que vinho*. Narra o jornal que a companhia composta de vinte cômicos, homens e mulheres, ainda encenaria durante o ano peças como *Zaira*, *Escola de maridos*, *Peão fidalgo* e outras.[50]



Se correto, o relato de Mawe mostra que as coisas não teriam mudado muito em quarenta anos de existência da casa da ópera de Vila Rica, pelo menos não no que se refere ao uso político do edifício, sempre obedecendo ao direcionamento e sofrendo as restrições impostas pelo governante de plantão. O botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, que visitou Vila Rica em 1817, forneceu detalhes um pouco mais precisos sobre o edifício:[51]

> De fato, existe uma casa de espetáculos em Vila Rica; mas, como veremos, ela pouco compensa outras tantas privações. Após subir-se uma rua excessivamente íngreme, chega-se a uma casa de aparência medíocre; é lá que se representa a comédia. A sala é assaz bonita, porém pequena e bem estreita. Tem quatro ordens de camarotes, cuja frente é fechada por balaustradas rendadas que não produzem mau efeito. Só homens ficam na plateia, e aí se sentam em bancos. Até agora não se imaginou outra maneira de iluminar a sala em lugar de se colocar velas entre os camarotes. O pano de boca representa as quatro partes do mundo pintadas da maneira mais grosseira; entre as decorações dos cenários, que são assaz variadas, há algumas passáveis.

---

[49] MAWE, J. *Travels in the interior of Brazil, particularly in the gold and diamond districts of that country.* Londres: Longman, 1812, p. 265.

[50] Apud FRIEIRO, E. *O Diabo na livraria do cônego.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p.134, n.1.

[51] SAINT-HILAIRE, A. *Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais.* Paris : Grimbert et Dorez, 1830, v. 1, p. 147-148.

Certamente o pano de boca já não era mais o mesmo dos tempos áureos da casa da ópera e a estrutura do edifício também deve ter sofrido alguma deterioração durante os seus quase 60 anos de existência. A esperada reforma só viria a ocorrer no final daquele século, deixando o interior um pouco menos estreito, mas a aparência exterior do edifício permaneceria pouco memorável.

### *São Paulo*

Em 1763, não convencido das virtudes educacionais do teatro, o Senado da Câmara de São Paulo negou a um grupo de cidadãos o alvará necessário à continuidade do funcionamento de uma casa da ópera situada à Rua São Bento. Em 29 de janeiro, o Senado alegou que não conviria ao "bem-comum da cidade o fazer-se semelhante casa", e o teor das deliberações de 16 de março revela que ela chegou a funcionar tempo suficiente para se concluir que era "grande ofensa de Deus que na dita casa da ópera se causa[va]", além de ser considerada prejudicial à república e à conservação daquela cidade. Contudo, as atividades teatrais na cidade não cessariam com o decreto, e em junho do mesmo ano o ouvidor João de Sousa Filgueiras, o juiz José Xavier Cardoso e o capitão João Dias Cerqueira (um dos interessados, meses antes, no funcionamento da casa da ópera da Rua São Bento), cuidaram dos preparativos para a representação de comédias no largo do Colégio, em comemoração ao nascimento do Príncipe da Beira.[52] Para essa representação foi montado um tablado provisório, provavelmente como aquele descrito no diário do Morgado de Mateus, armado em 9 de junho de 1766 no mesmo local:[53]



> Nesta noite determinaram os pardos fazer uma comédia que há tempos ensaiavam em obséquio ao Senhor Governador e armando defronte das janelas do Palácio um tablado com seus bastidores e várias armações, concorrendo quase toda a gente da cidade, se deu princípio à dita comédia, sendo intitulada Porfiar Errando.

Quanto à casa da ópera, a decisão dos legisladores não parece ter tido muito efeito, pois Afonso de Taunay revela que o próprio João Dias Cerqueira arrendava ainda em 1765 por duas patacas mensais, ou 640 réis, "o prédio que servia de ópera", situado "na Rua de São Bento, entre o Largo de S. Bento e o do Rosário".[54] Contudo, paira alguma dúvida sobre o tipo da transação descrita por Taunay a partir dos livros de Mordomia do Mosteiro de São Bento, pois o valor pago por Cerqueira para o arrendamento do edifício é irrisório. De fato, com aquelas duas patacas, João Dias poderia assistir não mais do que quatro comédias portuguesas no Teatro do Salitre em Lisboa: um ingresso sem direito a assento custava em 1771 meia pataca, ou 160 réis.

Apenas dois anos depois da última notícia existente sobre a casa da ópera na Rua São Bento, um novo teatro iniciaria suas atividades, graças à intervenção direta de

---

[52] SÃO PAULO, *Atas da Câmara Municipal de São Paulo*, 1763, XIV, 457 e XVI, 469, p. 496-7.

[53] Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, MS 21,04,14-16.

[54] TAUNAY, A. Aspectos da vida setecentista brasileira, sobretudo São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v.1, p. 302, 1923.

dom Luís Antonio Botelho de Souza Mourão, o Morgado de Mateus. Heloísa Liberalli Bellotto e mais recentemente Rui Vieira Nery revelaram o interesse daquele governador em integrar a música e a festa em sua estratégia de governo.[55] Um dos aspectos dessa atuação foi criar um estabelecimento dramático-musical por trazer músicos e atores de outras regiões da colônia e colocar em funcionamento um pequeno teatro em um dos cômodos do Colégio, que funcionava desde 1765 como Palácio do Governo (Fig. 15). Em 1767, quando a construção foi inaugurada com a apresentação de *Anfitrião*, de Antonio José da Silva, a região urbana de São Paulo contava com cerca de 400 fogos, ou por volta de 1600 habitantes. Como aponta Nery, o Morgado primeiro sugeriria, depois exigiria que a reduzida elite econômica da cidade comparecesse aos espetáculos levados à cena, que chegaram a atingir o número de 30 por ano.[56]

Uma carta de dom Luís, escrita algum tempo depois da chegada do Bispo Frei Manuel da Ressurreição em 1771, transcrita por Régis Duprat em seu estudo sobre a música na Sé de São Paulo, revela particularidades importantes sobre o funcionamento daquele teatro, em comparação com casas da ópera de outras localidades:[57]

> Com a minha chegada, acudiu da Bahia Antonio Manso e seus irmãos, todos professores de música, providos das melhores solfas de bom gosto do tempo presente. Ensinaram logo vários tiples, e como as festividades na cidade não dão lucros suficientes para se poder conservar um bom coro de música como o de Manso da Mota, lhe ajuntei eu a direção da Casa da Ópera que já havia. Cuja casa não representa formalmente todas as semanas como em outras partes, mas sim quando sucede, e em dias maiores, porque também não rende o lucro suficiente para se conservar regularmente e à parte. Porém, com uma e outra coisa era o que bastava para o dito Manso ir vivendo, e se fazerem as coisas bem. Como o Exmo. Bispo trouxe consigo Mestre de Capela, fez proibir em todas as Igrejas que se não admitisse o dito Manso com o motivo de que era operário e mulato, e que sua música era de violinos, sendo que o dito Manso nem consta que seja mulato, nem o parece nas cores, nem ainda que o fosse, se lhe devia imputar este defeito em virtude das novíssimas leis de Sua Majestade. Nem o ser operário lhe pode servir de defeito, porque isto mais é um divertimento que eu conservo quase todo à custa da minha bolsa, do que uma casa de ópera formal, e fomentada pelo povo.



O termo "operário" teria um sentido semelhante a "operista", usado nas Minas Gerais, em referência aos profissionais ligados às casas da ópera – compositores, adaptadores, diretores e atores/cantores. Segundo Duprat, Antonio Manso da Mota era natural de Sabará, nas Minas Gerais, e viveu alguns anos na Bahia antes de passar a São Paulo. Teria sido trazido a São Paulo pelo governador aficionado à ópera e

[55] BELLOTTO, H. L. *Autoridade e conflito no Brasil colonial: O governo do Morgado de Mateus em São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 248-249. NERY, R. V. *A música na estratégiacolonial iluminista: O Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)*. Conferência, IEA-USP. 28 ago. 2006. NERY, R. V. E lhe chamam uma nova corte: a música no projecto de administraçao iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784). In: NERY, R. V. (org.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.

[56] Diário de Governo do Morgado de Mateus. Acervo da Casa de Mateus. *Apud* NERY, R. V. E lhe chamam... Uma parte substancial do Diário encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Seção de Manuscritos 21,04,14-16) e também traz informações sobre representações teatrais.

[57] Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino: Brasil, São Paulo, caixa 23, doc. 2666. Ver também DUPRAT, R. *A música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 50-51. Ortografia atualizada.

permanecendo sob sua proteção mesmo depois que o Morgado foi forçado a aceitar as determinações do Bispo. Manso não voltaria a ser empregado como mestre de capela, mas continuaria vivendo em São Paulo, aparecendo no censo de 1810, aos 82 anos, vivendo de ensinar meninos.[58]

Durante os dez anos de governo do Morgado de Mateus, a autonomia financeira do teatro foi sempre almejada, mas ele jamais chegou a ser um empreendimento verdadeiramente comercial, lucrativo, com temporadas regulares e "fomentado pelo povo". Uma das tentativas de dom Luís em desenvolver em seus governados a rotina de ir à ópera, e consequentemente garantir a autonomia financeira do estabelecimento ficou registrada em seu diário, no dia 2 de setembro de 1772:[59]

> Acabaram os operários de completar 30 óperas que tinham prometido fazer aos partidistas dos camarotes por um ano, e não pagando uns os partidos que tinham acertado e outros deixando os camarotes, não os querendo alugar mais, ficando para este ano impossibilitados os operários de poderem continuar nesta terra, e vindo se valer de S.Ex.a mandou o dito Senhor pelo Juiz de Fora formalizar um papel na forma que se pratica na Capitania do Rio de Janeiro, determinando que os operários seriam obrigados a fazer 30 óperas dentro de um ano, das quais 8 seriam novas, e que estas fossem feitas no Domingo à noite principiando no inalterável ponto das 8 horas ainda que S.Ex.a se não achasse no seu camarote, e seguindo no mesmo papel os nomes de todos os camarotes e preços, mandou convidar a todas as principais famílias que escolhessem de cada um dos camarotes qual quisessem, e que fossem assinando o mesmo papel para pagarem em 3 quartéis no ano o importe do mesmo camarote. Além disto determinou que se alistassem em um papel todas as pessoas de negócio bem estabelecidas na terra para terem na plateia um lugar certo, dando 15 patacas. Vendo todos esta Resolução de S.Ex.a e o gosto que fazia na conservação da Casa da Ópera, uns por gosto, outros por obséquio, outros por medo, aceitaram os partidos, ficando por este modo ainda mais bem estabelecido do que antecedentemente estavam os operários.



Essa entrada revela detalhes importantes sobre a personalidade de dom Luís e suas táticas de persuasão, que acabariam tendo um efeito nefasto sobre a própria sobrevivência do teatro. Também revela algumas das práticas comerciais relacionadas à produção de espetáculos em São Paulo e no Rio de Janeiro, baseadas na assinatura de camarotes e lugares fixos na plateia por temporada, prática também documentada na casa da ópera de Vila Rica. E dom Luís ainda utilizaria o espaço da casa da ópera pare reafirmar as hierarquias locais, dispondo nos camarotes as famílias "principais", ou seja a nobreza da terra, e na plateia os burgueses, ou "pessoas de negócio", embora apenas as "bem estabelecidas".

Como o próprio dom Luís explica, a necessidade do contrato surgiu da inadimplência de uma parcela importante das tais famílias principais – de fato, alguns dos paulistanos mais abastados da época repudiavam abertamente as suas políticas. Essa dificuldade em manter-se um teatro público à custa de assinaturas não era exclusividade de São Paulo. Na mesma época, o Governador Geral da cidade do Porto, Tenente Geral João da Almada e Melo também transformou a casa da ópera daquela

---

[58] Ibid. p. 51, 55.

[59] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos 21,04,14-16.

cidade num "bizarro instrumento de despotismo esclarecido", como observou Manuel Carlos de Brito.[60] Em 1778, refletindo sobre a possibilidade de restabelecimento do teatro do Porto, Ricardo Raimundo Nogueira colocava-se francamente contra aquele tipo de contrato e as medidas tomadas pelo Governador para fazer com que se cumprisse:[61]

> Deste procedimento resultavam os inconvenientes seguintes – 1. Eram obrigadas a assinar muitas pessoas, que não podiam, e outras que não queriam. 2. O teatro era muito pior do que havia de ser, se houvesse liberdade. 3. O número dos espectadores era pouquíssimo [...]
> Aqui temos muita gente que não pode assinar, há outra muita que não quer. V.M. ouviria a infinitos dizerem que não faziam gosto algum de gastarem semelhante dinheiro, e que assinavam por não se atreverem a dizer que não; e com efeito muitos destes mostravam que não mentiam, pois que apesar de serem obrigados a pagar o lugar, nenhuma só vez o iam ocupar.

Em São Paulo, eram artistas os que mais sofriam com a situação instável do teatro, a despeito da intervenção de dom Luís, ou talvez devido a dela. Os soldos reduzidos, aliados à irregularidade das apresentações por vezes resultaram em diversas fugas de "operários", que passavam a ser procurados como criminosos comuns e mandados para a cadeia quando capturados. Isso também sugere a existência de algum tipo de recrutamento não voluntário que mantia os artistas literalmente presos à casa da ópera.[62]



Através de uma portaria emitida em 20 de novembro de 1772, dom Luís nomeou seu amigo José Gomes Pinto de Moraes, Juiz de Fora de Santos, para o posto de Diretor das Óperas, conferindo-lhe poder de polícia para intimidar os artistas descontentes:[63]

> Portaria para o Juiz de Fora de Santos que existe nesta Cidade, ser Diretor das Óperas
>
> Porque o divertimento das Óperas, praticado hoje em a maior parte das Capitanias deste Brasil, nem pode continuar, nem subsistir, sem haver Diretor, que dê providência às inumeráveis faltas, que de contínuo sobrevêm aos que entram neste exercício: encarrego desta direção ao Doutor Juiz de Fora da Vila de Santos José Gomes Pinto de Moraes, que mediante a direção que lhe tenho dado, cuide em obviar todas as faltas e fazer aprontar nos dias determinados as óperas

---

[60] BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 117.

[61] NOGUEIRA, R. R. *Reflexoens sobre o restabelecimento do Theatro do Porto em tres cartas* [1778], Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, J.F. 4-9-5. *Apud* BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 195.

[62] Um operário fugiu em maio de 1770, sendo capturado em Jacuí, Minas Gerais, em 10 de junho. Em 20 de novembro de 1770 o operário João tentou fugir com dois outros soldados, mas os planos foram frustrados. Em junho de 1772 foi preso o operário Bonifácio, libertado em 28 de junho. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,04,14-16.

[63] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,3,1, f. 324r-v. Ortografia atualizada. Uma cópia desta portaria, existente no Arquivo Público de São Paulo, foi transcrita na coleção Documentos Interessantes, vol. 33, p. 79, 1901.

estabelecidas, ordenando nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumprirão as suas ordens, e lhe os poderá mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário castigá-los.

A medida parece ter resultado no inverso do pretendido, pois, após a nomeação, o número de espetáculos diminui drasticamente e a companhia parece ter-se desmantelado. Em 6 de junho de 1773, Bonifácio, um dos principais artistas da casa, solicitou a dom Luís permissão para mudar-se para a vila de Santos, por "estar experimentando muitos prejuízos em sua casa".[64]

**Fig. 15**: Pátio do Colégio. Aquarela de Thomas Ender e gravura de von Tschudi. Durante o governo do Morgado de Mateus, a ópera funcionava em uma das salas do palácio, à esquerda da Igreja, e, a partir do final do século XVIII, num dos sobrados à direita.



[64] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,3,1, f. 324r-v. A correspondência de João de Sousa Lisboa revela que um músico ou diretor de óperas chamado José Bonifácio, que atuava no Tejuco antes de 1770, encontrava-se na casa da ópera de Vila Rica no final de 1770 e em junho de 1774. Não há ainda como precisar se ele havia passado alguma temporada em São Paulo durante esse intervalo de tempo. Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Cód CC1205, f. 41v.

Em carta de 2 de maio de 1774 à sua esposa dona Leonor, dom Luís confessava-se atarefado com "mil coisas e mil despesas, todas grandes, sustentar a ópera e o trato em uma cidade que é hoje uma corte".[65] A conexão entre teatro, civilidade e sociabilidade aparece em vários de seus escritos, por vezes colocando suas realizações culturais em São Paulo em termos de igualdade ou até superioridade a iniciativas análogas no Rio de Janeiro. O Morgado de Mateus deixou a cidade em 1775, mas seu pequeno teatro continuaria em funcionamento em uma das salas do colégio pelo menos até 1823. Naquele ano, conta Nuto Sant'Anna, os sócios da Sociedade Harmonia Paulista solicitaram permissão para ali representar "dramas decentes e acomodados às luzes do século".[66]

Talvez em parte devido à influência "civilizadora" de dom Luís – pelo menos era assim que ele costumava referir-se à sua atuação – os legisladores da cidade se tornariam mais receptivos à ideia de admitir o funcionamento e viabilizar comercialmente um teatro público, tanto que em 1791, Francisco José de Sampaio Peixoto, então presidente do Senado da Câmara de São Paulo, opinou:[67]

> a casa de Espetáculo Público em que se representa a tragédia e a comédia [é] meio muito próprio para rebater a dissolução e ainda ensinar a Moral. E na verdade, Senhores, quem pode mais eficazmente que a Poesia, mostrar a virtude com todo o seu esplendor, o terrível vício, e as cruéis catástrofes que dele se seguem? Só esta arte divina (aplicada a seu verdadeiro fim) é que arrasta e subjuga os corações mais rebeldes.



No contexto da argumentação de Peixoto – incluída no *Parnásio*, obra dedicada ao então governador Bernardo José de Lorena – o termo "casa de espetáculo público" poderia referir-se tanto a um empreendimento verdadeiramente comercial quanto a um teatro totalmente subvencionado pelo Estado, e a casa da ópera de dom Luís parece ter oscilado entre esses dois pólos. De qualquer maneira, comparando-se as deliberações de 1763 e 1791 do mesmo Senado da Câmara, fica claro que modifica-se o ponto de vista dos legisladores com relação às supostas virtudes dos espetáculos teatrais, legitimando uma forma de entretenimento que se harmonizava, agora definitivamente, ao gosto das elites. As mesmas Atas da Câmara de São Paulo mostram que na década de 1790, ainda durante o governo de Bernardo José de Lorena, surge em São Paulo uma nova casa da ópera, instalada em edifício contíguo à antiga casa de fundição (Fig. 15), e onde teriam sido representadas óperas à custa do Senado em 1799, 1802 e 1811.[68] Nuto Sant'Anna descreveu esse prédio com "três portas de frente

---

[65] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,3,16, f. 94v.

[66] SANT'ANNA, N. *São Paulo histórico: aspectos, lendas e costumes.* São Paulo: Departamento de Cultura, v. 4, 1944, p. 57.

[67] Apud: AMORA, A. S. *Classicismo e Romantismo no Brasil.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966, p. 78.

[68] A casa de fundição de São Paulo, onde se purificava o ouro e recolhiam-se os quintos, havia sido fechada em 1752 e reinstalada em 1770 pelo Morgado de Mateus, sendo extinta em 1819. Extensa documentação coligida por Antonio Barreto do Amaral mostra que a casa da ópera nunca funcionou no mesmo edifício que a casa da fundição. A extensa pesquisa de Amaral, publicada em 1975, ainda é a principal referência sobre a história desse edifício e dos artistas que ali atuaram. AMARAL, A. B. *História dos velhos teatros de São Paulo.* São Paulo: Governo do Estado, 1979, p. 9-52.

e três janelas no primeiro andar", "vinte e oito camarotes dispostos em três ordens" e "lotação para 350 pessoas".[69] Durante o século XIX, até ser demolida em 1870, a casa da ópera de São Paulo receberia visitantes ilustres, como o francês Auguste de Saint Hilaire, os bávaros Johann Spix e Carl Martius, e dom Pedro I, que foi ali aclamado "rei" do Brasil em 7 de setembro de 1822.

### *Belém*

Na cidade de Belém, durante as últimas décadas do século XVIII, outro teatro público foi concebido e gerido de maneira quase que particular pelo governador. Em seu estudo pioneiro sobre a música no Pará, Vicente Salles demonstra que mesmo antes disso, no início da década de 1760, já havia em Belém uma casa da ópera.[70] O português dom João de São José Queiroz, bispo do Pará entre 1760 e 1763, narra em suas *Viagens pastoris* uma interessante conversação sobre óperas representadas naquele teatro em fins de 1762:[71]

> Chegando a este ponto nos perguntou um eclesiástico, se assentando que as óperas e comédias no Pará não tinham indecências, se iríamos assistir a elas? Parecendo-lhe que não haveria repugnância, porque atestava que assistindo a um destes atos de teatro, não achara cousa que escandalizasse. Destas salamandras há muitas, sendo só três os meninos de Babilônia. O certo é que há consciências de estalagem, dizia o padre Rodrigues: entram e saem pensamentos sem se reparar em nada. Respondemos que ainda não tínhamos revisto as comédias na ausência larga da visita, e que nos constava serem as óperas do judeu Antonio José, depois continuadas por Alexandre Antonio, as que ocupavam o teatro; e que não são estas as que louvamos ou pomos na linha de indiferentes.



Embora esse trecho do beneditino deixe transparecer uma certa aversão aos espetáculos teatrais, o contexto da argumentação das *Visitas Pastorais*, assim como várias passagens de suas *Memórias*, demonstram que ele era um conhecedor aficionado das obras de Zeno, Metastasio e Goldoni. Na década de 1760 esses autores apenas começavam a ser lidos e encenados no Brasil – sempre em versões de cordel – e a grande preferência da terra ainda era pelas "óperas do judeu", objetos da censura de Queiroz.

Não se sabe até quando teria funcionado o teatro mencionado por Queiroz, nem tampouco se a nova casa de espetáculos mandada construir pelo governador João Pereira Caldas em 1775, e que teria funcionado até 1812, teria representado alguma concorrência à antiga casa da ópera.[72] O célebre Antonio Landi, arquiteto de confiança do governador, ficou encarregado do projeto e construção do novo teatro, como

---

[69] SANT'ANNA, N. *São Paulo histórico: aspectos, lendas e costumes*. São Paulo: Departamento de Cultura, v. 4, 1944, p. 54-55. Ver também RIBEIRO NETO, O. Os primeiros teatros de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 7, 1969, p. 63-78.

[70] SALLES, V. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980, p. 91.

[71] QUEIROZ, J. S. J. *Visitas Pastorais; Memórias*. Rio de Janeiro: Melso, 1961, p. 419.

[72] Ibid, p. 105.

registrou Antônio Monteiro Baena. Segundo o cronista, a motivação teria partido de uma recente visita do governador a Macapá:[73]

> Visita o governador (1775) a vila e fortaleza de Macapá. Entre os obséquios urbanos que com ele pratica o governador da fortaleza, teve lugar distinto o teatrinho, que para este festejo foi erguido debaixo de excelente disposição e asseio, e que assaz lhe agradou. Vê as vilas de Mazagão e Vistosa da Madre de Deus. Volve à cidade. Difunde pelos lavradores e povoados indianos melhor planta de arroz, e anima a indústria rural. Encarrega a Antonio José Lande o desenho e a ereção de um pequeno teatro bem ordenado junto ao lado oriental do Jardim do Palácio, e expressa-lhe nesse momento que nisto espera ver a mesma atividade e inteligência que sempre tem manifestado no desempenho das difíceis obrigações inerentes a um arquiteto.

Em 1783, a casa da ópera já estava pronta, mas funcionava apenas como extensão do poder público, como conta o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira: [74]

> Raras vezes se abre o Teatro que fez erigir a um lado do Palácio o Sr. João Pereira de Caldas, porque não tem cômicos pagos para esse fim; e os que nele representam algumas vezes são curiosos, que dedicam esses obséquios aos senhores Generais. Até um teatro de muito bom fundo, ao menos proporcionado à grandeza e comprimento da casa, que é suficientemente asseada; e não deixa de ter suas visitas de algum gosto.



O auge do teatro construído por Landi parece ter ocorrido na década de 1790, quando foram representadas as óperas *Ezio em Roma* e *Zenóbia* (1793), além de comédias e dramas, entre eles *Aódia* (1794), peça em diálogos falados, recitativos, árias e coros, da qual sobrevive o libreto.[75]

Vicente Salles nota que, de acordo com a Planta Geral da Cidade do Pará, preparada em 1791 por Teodósio Constantino de Chermont, o teatro ficava ao lado esquerdo do Palácio dos Governadores (Fig. 16).[76] Isabel Mendonça afirma que, além do governador João Pereira Caldas, alguns "assinantes" teriam colaborado com a construção do teatro, que teria sido demolido no início do século XIX e substituído por outro.[77] Esse segundo edifício teria sido mandado construir em 1817 pelo Conde de Vila Flor, sobre a mesma planta de Landi:[78]

[73] BAENA, A. L. M. *Compêndio da eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 192.

[74] FERREIRA, A. R. *Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará*, 19 set. 1784. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,1,007 n.006. Apud SALLES, V. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980, p. 93.

[75] Para uma hipótese acerca da música ouvida nestas produções, ver PÁSCOA, M. Ópera na Amazônia durante o século XVIII. *Música em Perspectiva*, v. 1, n.1, mar. 2008, p. 43-57.

[76] SALLES, V. O teatro e a música na Amazônia na segunda metade do século XVIII, p. 11, n9. COLÓQUIO LANDI E O SÉCULO XVIII NA AMAZÔNIA, 2003.

[77] MENDONÇA, I. M. G. António José Landi (Bolonha 1713/Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil, p. 6. COLÓQUIO LANDI E O SÉCULO XVIII NA AMAZÔNIA, 2003. A autora não cita na comunicação as fontes utilizadas, mas declara tê-las mencionado em sua tese de

> Iniciou a construção de um teatro público no mesmo lugar do antigo, então em ruínas, encarregando da direção das obras o coronel comandante de artilharia Antonio Borralho, segundo o desenho do arquiteto Landi; preparou um outro teatrinho em Palácio para recreio de algumas pessoas.

O novo teatro não parece ter sido jamais concluído, mas suas ruínas ficaram registradas numa gravura de 1869, algo desproporcional, impressa no livro de viagens de Paul Marcoy (Fig. 17).[79]

**Fig. 16**: Localização da Casa da Ópera de Antonio Landi:
a) e b) Duas versões do *Plano geral da cidade do Pará em 1791*, de Teodósio Constantino de Chermont; c) *Plano do Pará*, de Hugo de Fournier, c1822.



Enquanto a planta do teatro de Landi aguarda ser redescoberta, podemos apenas supor que em seus aspectos gerais, o edifício não seria muito diferente da ópera nova do Rio de Janeiro e da casa da ópera de Vila Rica, embora nenhuma edificação do gênero no Brasil do século XVIII tivesse como autor um arquiteto de tamanho prestígio. De qualquer forma, as casas de ópera brasileiras compartilhavam com as do Reino – com notáveis exceções, como a efêmera Ópera do Tejo e o Teatro de São Carlos – a característica de serem edifícios simples, sem aparente monumentalidade exterior. Alguns destes edifícios eram simples casas convertidas em auditórios, enquanto outros, como as casas da ópera de Vila Rica, de 1769, e Sabará, de 1819, eram edifícios funcionais, austeramente decorados e construídos para durar; de fato, ainda funcionam como teatros. Quanto às demais casas da ópera anteriores à

doutorado *António José Landi (1713-1791) Um artista entre dois continentes*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999 (Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2003).

[78] MOURA, Inácio. *Comemoração do centenário da Praça do Comércio 1819-1919*. Belém, 1919. Apud MELLO JÚNIOR, Donato. *Antonio José Landi, arquiteto de Belém*. Belém: Grafisa, 1973, p. 76.

[79] MARCOY, P. *Voyage atravers l'Amérique du Sud - de l'Ocean Pacifique a l'Ocean Atlantique*. Paris: Hachette, 1869, v.2, p. 516. Agradeço a Rosana Marreco Brescia por trazer minha atenção a essa obra.

independência, desapareceram para dar lugar a teatros mais luxuosos e imponentes, acompanhando projetos ambiciosos de urbanização e civilização.

**Fig. 17**: Ruínas da casa da ópera de Belém. MARCOY, P. *Voyage atravers l'Amérique du Sud*. Paris: Hachette, 1869, v.2, p. 516.

# Capítulo 3

## Repertório: Contexto

Dois poemas atribuídos a Gregório de Mattos apresentam um pequeno catálogo do repertório dramático ibérico seiscentista.[1] Numa exibição de virtuosismo maneirista típica do Boca do Inferno, os títulos de várias comédias espanholas servem como base para a construção dos poemas, aparecendo sempre no quarto e no último verso de cada décima:

Meu príncipe, desta vez
Espero que o plectro obre,
Ainda que para um pobre
Tudo sucede *al revés*: [*Todo sucede al revés*, Pedro Rosete]
O que tão raro me fez,
Levante-me hoje de raso,
Que é já meu timbre em tal caso
*Querer por solo querer*, [*Querer por solo querer*, Antonio Hurtado de Mendoza]
*Porfiar hasta vencer* [*Porfiar hasta vencer*, autor desconhecido]
*Los empeños de un acaso.* [*Los empeños de un acaso*, Calderón de La Barca]

Tanta tragédia é inópia
Tenho em Angola sofrido,
Que em mim se vê *el parecido* [*El parecido*, Agustin Moreto y Cabaña]
*Del mártir de la Etiópia*: [*El Mártir de Etiopía*, Miguel Botelho de Carvalho]
De tal retrato e tal cópia
Foi causa um general zelo,
Mas por divino modelo
Quem tanto me fez cair,
Tanto me viu ressurgir:
*Lo que juicios del cielo*! [*Lo que son juicios del Cielo*, Juan Perez de Montalban]

Senhor favores tão grandes
Nunca os poderei pagar:
Mas eu hei de vos mandar
*Un valiente Negro en Flandes*: [*Un valiente negro en Flandes*, Andrés de Claramonte]
Ao senhor Vasco Fernandes,
A quem por fé tanto adoro,
*Por quién a Cruz Santa imploro*,
Que lhe dê Santa Cruz Neto,
Também mandar-lhe prometo
*Un esclavo en grillos de oro.* [*El esclavo en grillos de oro*, Francisco Bances Candamo]

[1] Os poemas são atribuídos a Mattos em duas fontes manuscritas do século XVIII (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro MS 50,2,5 e Biblioteca do Congresso, Washington, Portuguese Manuscripts MS 254) e foram incluídos na antologia publicada em 1930 por Afrânio Peixoto, mas estão ausentes da edição James Amado de 1969. O poema "Já que nas minhas tragédias" é atribuído a Mattos em pelo menos 11 outras fontes manuscritas. Três fontes manuscritas diferentes das anteriores atribuem ambos os poemas a Tomás Pinto Brandão. Ver TOPA, F. Edição crítica das obras de Gregório de Mattos. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras – Universidade do Porto, 1999.

Dois negros são não pequenos,
Que ofereço de antemão;
E posto que só dois são
*Pocos bastan si son buenos*: [*Pocos bastan, si son buenos,* Juan de Matos Fragoso]
A El-Rei, quando não dê menos,
Ao menos o servirei
Com muita amigável lei,
E prometo desde aqui
Que tenha em Caconda em mi
*El mayor amigo El-Rey.* [*El mejor amigo El-Rey,* Agustin Moreto y Cabaña]

ꟿ ꟿ

Já que nas minhas tragédias
Quereis desligar-me os laços,
Quero-vos louvar os passos,
A títulos de comédias;
E assim já soltando as rédeas
Ao Pégaso Aganipano,
Quero sem visões de engano
Representar a Baía,
*Lo que puede la porfía* [*Lo que puede la porfía,* Antonio Coelho]
*Del Capitán Lusitano.* [*El Capitán lusitano Viriato,* José Correia de Brito e Manuel de Acosta e Silva]

Se a mão me viestes dar,
Para da prisão me erguer,
Foi este baque, a meu ver,
Cair para levantar. [*Caer para levantar*, Agustín Moreto y Cabaña]
Os olhos hei de quebrar
A quem na prisão me pôs,
E por pagar-vos a vós
O benefício rendido,
Dou de ser agradecido
*El juramento ante Dios.* [*El juramento ante Dios,* Jacinto Cordero]

Para em título meter
Ao nosso amigo Honorato,
Seja o passo de Pilato,
Pois otro *no puede ser*: [*No puede ser,* Agustin Moreto y Cabaña]
*Porfiar hasta vencer.* [*Porfiar hasta vencer,* autor desconhecido]
Quero pelo ver vencido,
E juntamente abatido:
Este fidalgo barbado
Por força há de ser chamado:
*El privado perseguido.* [*El privado perseguido,* Luiz Velez de Guevara]



Esses dois poemas circularam pelo Brasil, mas não se tem notícia de que alguma dessas comédias tenha sido encenada na colônia durante o século XVII. Mattos estudou em Coimbra e viveu muitos anos em Portugal, o que por si só explicaria sua familiaridade com o repertório teatral da época. Por outro lado, se cultura literária e cultura teatral nem sempre caminham juntas, sabemos, pelas críticas inseridas em

alguns de seus poemas, que o baiano assistiu a algumas representações teatrais no período em que viveu no Brasil.

A familiaridade da elite baiana com esse repertório é confirmada pelo fato de autores locais também dedicarem-se à comédia espanhola, como Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711). Suas obras *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños y celos* seguem de perto as convenções da *comedia nueva* espanhola, mas não há registro de que tenham sido alguma vez encenadas. Personagens *graciosos* aparecem nas duas obras – Puño, Rostro e Dinero – e Botelho especificou números cantados na segunda e terceira jornadas de *Amor, engaños y celos,* transcritos abaixo, na grafia original:[2]

[p.302] [...]
*y acabandola, cantan*
[p.303] *Musicos.*
Que guerra espera, ò que paz
Una voluntad suspensa,
Agradecida a la offensa,
Y de vengarse incapaz!
*Marg.* En tanto amor, dolor tanto
Agora me assalta el sueño
Sabrosamente halagueño!
A la dulce voz del canto.
Que siendo del alma encanto
El amor en su porfia,
Es con igual sympathia,
Y concordia del favor
Secreto canto de amor,
Que haze en el alma harmonia.
[...]
[p.306] *Suenan caxas, y ruido de arcabuzes, y salen Henrique con baston, y soldados.*
[...]
[p.336] [...]
*Sale Margarita, Celia y Damas que canten.*
*Cel.* Quando el dolor te condena,
Quieres que canten, señora?
[p.337] *Marg.* Si: que es suspension canora
La Musica de una pena.
Canten pues, y en el rigor
De tanta tristesa mia
Serà nectar la harmonia
Quando veneno el dolor.
*Cantan.*
Si mi pecho os enamora
Esse florido arrebol,
Sois toda en los ojos Sol,
Sois toda en el rostro Aurora.
Ya con vòs florecerà,
Como blanca flor, mi fè,
Pues en vòs el Sol se vè
Pues en vòs Aurora està.

[2] Facsímile em OLIVEIRA, M. B. *Música do Parnaso*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2005.

A ausência de indicações adicionais no texto impresso não significa que não houvesse mais música no espetáculo, mesmo porque a estrutura de uma função teatral da época previa números musicais no início, nos intervalos e ao final das comédias.

As comédias espanholas começaram a perder espaço em Portugal por volta da terceira década do século XVIII, não sem antes influenciar profundamente outros gêneros dramático-musicais. No Brasil tiveram uma sobrevida de vários anos, permanecendo como o principal gênero teatral das elites até o início da década de 1750. As várias menções a esse tipo de representação no Brasil na primeira metade do século XVIII são quase sempre associadas a alguma festa importante – casamentos ou nascimentos reais, investidura de autoridades ou consagração de igrejas. Em ocasiões assim, a representação de uma comédia espanhola ajudaria a conferir certo grau de nobreza e de majestosa grandiosidade, associadas ao imaginário cavalheiresco e à cultura de corte do século de ouro ibérico. O fato de que nem todos compreendiam o texto também demarcava simbolicamente as hierarquias, reforçando a já existente divisão física dos espaços nos camarotes e plateias.

Curiosamente, uma das descrições mais interessantes desse gênero de representação teatral no Brasil talvez não seja mais que um exercício de imaginação. O texto é do moralista Nuno Marques Pereira – o peregrino da América – registrado na segunda parte de sua viagem imaginária da Bahia às Minas Gerais no início do século XVIII. Em um "tablado das comédias com grande pompa, e preparos de ricas cortinas e bastidores", onde "mui bem vestidos mancebos" sentavam-se em bancos encostados às paredes "e por cima camarotes, nos quais estavam mui formosas damas mui bem vestidas", o peregrino sonhou ser representada uma comédia contando a saga de Caramuru num misto de espanhol e português. Dispensado do pagamento de 160 réis, ou meia pataca para entrar no pátio, além de uma quantia não revelada pelo assento, o peregrino comentou que as jornadas da comédia teriam sido precedidas de uma loa e concluídas por uma "capela de música com vários instrumentos" e foram representadas "com mui famosa música e belos bailes".[3]



Esse cenário serve de pretexto para as advertências do capítulo seguinte do *Compêndio narrativo*, onde um ancião lembra ao peregrino "o quanto é nocivo e prejudicial ao bem da República fazerem-se comédias, passos, bailes, entremezes, toques de viola e músicas desonestas". Enquanto relata vários infortúnios ocorridos com músicos e atores da Bahia, o ancião descreve comédias, entremezes, passos e presépios sendo representados nas diversas festas do ano em residências particulares, exemplos certamente pinçados de um universo muito maior, pressupondo uma cultura teatral não-oficial e não-comercial fomentada por aficionados das artes cênicas. A condenação também é extensiva à prática de se representar comédias com temática religiosa, pelo visto bastante comum naqueles tempos:[4]

[3] PEREIRA, N. M. *Compêndio narrativo do Peregrino da América*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988 (1.ed. 1728), v. 2, p. 129-134.

[4] Ibid., p. 143-144.

suposto que algumas trazem o rebuço de serem compostas ao Divino, para melhor poderem disfarçar o seu veneno tão maligno, como são as seguintes:

*El lego del carmen* de S. Francisco de Sena; *El juramento ante Dios*; *La devoción de la Cruz*; *La Cruz en la sepultura*; *El renegado del cielo*; *Caer para levantar*; *Lo que puede el oír misa*. E outros muitos títulos de santos da lei escrita, e passos do nascimento de Cristo bem nosso, e outros sacramentais, que fora um processo infinito querê-los a todos relatar.

Porém reparai que todas estas comédias e passos com o nome de Divinos, são feitas e fabricadas com vários enredos profanos e amatórios, entre homens e mulheres, com bailes e entremezes desonestos para depois mostrarem a história e vida dos Santos. E muitas vezes lhe estão negando o verdadeiro sentido, só por acomodar o Poeta ao seu intento o enredo da comédia, ou passo, as quais vidas dos Santos e Mistérios Divinos se acham escritos por doutos escritores em prosa com todo acerto.

Sem isentar o repertório tradicional da *comedia nueva*, o ancião dirige sua censura a algumas das mais populares comédias devotas ou dramas religiosos do século XVII:

*San Franco de Sena o El lego del Carmen*, Agustín Moreto y Cabaña;

*El juramento ante Dios y lealtad contra el Amor*, Jacinto Cordeiro;

*La devoción de la Cruz*, Calderón de la Barca;

*La Cruz en la sepultura*, Calderón de la Barca;

*El renegado del cielo*, Cristóbal de Morales;

*Caer para levantar*, Agustín Moreto y Cabaña

*Lo que puede el oír misa*, Antonio Mira de Amescua.



Embora dramas religiosos e autos sacramentais, geralmente em latim, fossem representados em colégios e igrejas jesuítas durante todo o século XVII e até meados do século XVIII, não podemos ainda assegurar que o repertório especificamente citado por Pereira tenha sido encenado no Brasil. De qualquer maneira, ao condenar as representações teatrais através de seu *alter-ego*, Pereira envolve-se em um debate que vinha fervendo por décadas dentro da própria Igreja. O trabalho missionário e pedagógico dos Jesuítas era comumente criticado por moralistas e religiosos de outras ordens e por vozes dissidentes dentro da própria Companhia, justamente pelas frequentes encenações de autos religiosos nos colégios e, às vezes, nas próprias Igrejas da Ordem. O enredo podia ser espiritual, mas os corpos atuando no palco eram bem carnais.

Danças e canções apareciam com destaque em autos religiosos, especialmente aqueles encenados nas Américas, África e Ásia, distantes do controle dos religiosos mais conservadores. No Brasil, além das menções frequentes na correspondência jesuítica, alguns autos do século XVI atribuídos a José de Anchieta sobreviveram em um caderno de poesias guardado no Arquivo Histórico da Companhia de Jesus, em Roma. Contendo várias indicações cênicas e musicais, os autos de Anchieta eram entremeados de danças portuguesas, ameríndias, e mistas – como os machatins no auto da Assunção de Nossa Senhora – além de ilustrar o emprego frequente da técnica

do *contrafactum*, ou contrafação ao divino de poesias seculares. No auto da Visitação de Santa Isabel, por exemplo, o refrão cantado "Quién te me enojó Isabel?" é vertido em "Quién te visitó Isabel?" e o auto da Festa de São Lourenço supostamente terminaria com o romance cantado "Mira el malo con dureza", uma versão do *romance viejo* "Mira Nero de Tarpeya".[5]

Mas os autos jesuíticos do século XVI diferem em vários aspectos dos autos sacramentais, comédias devotas e dramas religiosos do século seguinte. Enquanto os primeiros se desenvolveram no contexto da conversão do "gentio" e da edificação espiritual de monges e colonos, os últimos estavam inseridos em um vicejante ambiente cultural secular – a Espanha do século de ouro – com uma tradição teatral há muito estabelecida e dela emprestando convenções e materiais, embora ainda sujeitos à censura e crítica de inquisidores e moralistas. Ponto fundamental no discurso condenatório de Pereira era o fato de que, além de santos e anjos, as comédias devotas apresentavam personagens masculinos e femininos representando pessoas comuns interagindo em contextos seculares. Nem o argumento de que todos os atores seriam homens atenuava a censura do moralista:[6]

> Em quanto o dizeres-me que não tendes lido nem ouvido dizer que haja lei, ou premática, que proíba fazerem-se semelhantes farsas, é porque não reparastes na nossa Ord. L. 5, cap. 34; onde se manda que não se vistam os homens em trajes de mulheres nem mulheres em trajes de homem com as penas declaradas na dita lei, *supra citato*.



Pereira deveria saber que a prática de se vestirem "homens em trajes de mulheres" visava justamente escapar às proibições quanto à mistura de gêneros no palco, mas sua postura ultra-conservadora não admitia tal solução conciliadora. Já a observação quanto ao vestirem-se "mulheres em trajes de homens" é mais complexa, admitindo outras possibilidades. Há, por exemplo, a tradição do papel *travestito* (*Hosenrolle* ou *trouser role*) – o personagem masculino interpretado por uma mulher, como o Cherubino em *La Nozze di Figaro*. Por outro lado, em certas localidades e épocas, fatores econômicos ou religiosos levaram à utilização de cantoras em alguns papéis masculinos originalmente atribuídos aos *castrati*. Finalmente, é admissível que Pereira tivesse em mente a tradição da corte espanhola de representarem-se comédias por elencos femininos em espetáculos particulares.[7]

O enredo da *Comédia famosa de la Monja Alférez*, de Juan Perez de Montalbán, representada em Salvador no ano de 1718, coincide exemplarmente com a condenação de Nuno Marques Pereira. Publicada em 1625, a comédia narra eventos reais da vida de Catalina de Erauso (1585 ou 1592-1650) que, ainda adolescente, fugiu de casa disfarçada de rapaz, assumindo a partir daí a identidade masculina e aventurando-se pela Espanha e América. Sob o nome de Alonso Diaz de Guzmán, Catalina ingressou no exército, distinguindo-se em várias batalhas até ser promovida a alferes. Confessou

---

[5] Ver BUDASZ, R. A presença do cancioneiro ibérico na lírica de José de Anchieta: Um enfoque musicológico. *Latin American Music Review / Revista de Música Latino-Americana*, Austin TX, v.17, n.1, Spring/Summer 1996, p.42-77. BUDASZ, R. *O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

[6] PEREIRA, op. cit., p. 142.

[7] STEIN, L. K. *Songs of mortals, dialogues of gods*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

finalmente o disfarce e ingressou em um convento por volta de 1620, mas apenas temporariamente. Sob o nome de Antonio de Erauso, embarcou para o México em 1645 onde permaneceu até sua morte em 1650.

Sobre a representação da comédia *La Monja Alférez* durante a festa anual de São Gonçalo, no Rio Vermelho, em Salvador, no início de fevereiro de 1718, Barbinais lamentou o que lhe pareceu ser uma "ímpia mistura entre o sacro e o profano", e criticou também a estrutura da obra, que seguia convenções que ele desconhecia ou desgostava:[8]

> Representou-se no primeiro dia uma comédia espanhola bastante ruim, interpretada pelos atores mais pobres do mundo. A peça era intitulada *la Monja Alferez*. A cena do primeiro ato era em Madrid, a do segundo em Callao do Peru, a do terceiro em Barcelona, e a duração da peça era de trinta e dois anos.

A comédia nova espanhola caracterizava-se por uma mistura de elementos trágicos e cômicos em um enredo mitológico ou histórico, embora até certo ponto realista. A presença musical nem sempre era conspícua, restringindo-se a canções estróficas, romances e práticas musicais sugeridas pelo próprio enredo, como um sarau, ou um baile. O realismo das ações de personagens de vários estratos sociais era enfatizado pela cor local, através da incorporação de danças populares e de canções que as pessoas comuns de fato cantavam, e não um repertório vocal tecnicamente difícil, destinado a cantores profissionais.



Destacando essas características, a musicóloga Louise Stein identifica na comédia nova espanhola um espelho da vida, um reflexo da sociedade espanhola do século XVII, chamando a atenção para a diversidade de gêneros dramáticos desenvolvidos a partir de seus elementos básicos.[9] Comédias pastorais e mitológicas mais despretensiosas e idealizadas e com uma presença maior de números musicais, às vezes denominadas comédias musicais, forneceriam um entretenimento mais leve especialmente em divertimentos de corte. Reduzindo-se o enredo e adicionando-se números musicais – solos, duos, *ensembles* vocais, coros, números instrumentais e danças – mas ainda sem recitativos cantados, desenvolve-se outro gênero teatral, a *zarzuela* em dois atos, onde ainda figuravam personagens humanos em um enredo pseudo-histórico ou mitológico, mas sem a típica mistura de elementos trágicos e cômicos encontrada na comédia nova.[10] Um desenvolvimento da comédia musical, ou da comédia mitológica, promovido especialmente por Calderón de la Barca, com uma presença maior de música e incluindo recitativos cantados, mas ainda com alguns diálogos falados é o gênero que Stein denomina semi-ópera mitológica. Baseando-se nas poucas partituras musicais que sobreviveram, a musicóloga observa que neste gênero, certas técnicas e estilos musicais eram condicionados pela hierarquia dos personagens e pela dinâmica em que se processavam os diálogos. Quando conversavam entre si, deidades faziam uso do recitativo cantado em tempo ternário, um "falar elevado" que se harmonizava com o fato de que essas personagens raramente tocavam o chão. Ao falar com os humanos, as deidades cantavam estrofes

[8] BARBINAIS, G. le G. de la. *Nouveau voyage autour du monde*. Amsterdam: P. Mortier, 1728, p. 155-158.

[9] STEIN, L. K. *Songs of mortals, dialogues of gods*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 11-65.

[10] Ibid., p. 258-297.

mais líricas, ou em *arioso*. Já os humanos conversavam entre si através de diálogos falados e cantavam romances ou canções estróficas, especialmente a *seguidilla*.[11]

A ópera, no sentido estrito de um gênero dramático-musical integralmente cantado, foi introduzida na Espanha de forma intermitente durante o século XVII, seguindo as ondas de influência italiana e sempre dependendo do patrocínio real e da presença de músicos italianos na corte. Além da ópera italiana, um gênero híbrido de ópera foi desenvolvido principalmente a partir de modelos italianos, mas integralmente cantado em espanhol, contendo árias, recitativos de vários tipos, coros e conjuntos vocais. Três de tais "óperas" espanholas foram representadas durante o século XVII, sempre com patrocínio real e, como nota Louise Stein, em circunstâncias politicamente excepcionais, que transcendiam os meros entretenimentos de corte:[12] *La selva sin amor*, de Lope de Vega em 1627, com música de Filippo Piccinini, e *La púrpura de la Rosa* e *Celos aun del aire matan*, ambas do início da década de 1660, com libreto de Calderón de la Barca e música de Juan Hidalgo.

Cartas de S. Mag.

do anno de 1728.

15 de Janeiro de 1728.

Rey.

**Fig. 18**: Carta de dom João V anunciando o casamento dos infantes de Portugal e da Espanha. Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice SC23, f.81r1.

[11] Ibid., p. 126-186.

[12] Ibid., p. 126-186, p. 187-257.

## Teatro, música e espetáculos públicos: comédia e ópera nas festas reais

### *1728-1729: Casamento de dom José e dona Mariana Vitória*

Em 1728, uma aliança entre Portugal e Espanha foi selada com o duplo casamento dos futuros reis de ambas as nações, dom José de Portugal casou-se com dona Mariana Victoria de Bourbon, e dom Fernando, Príncipe das Astúrias e futuro rei da Espanha, casou-se com dona Maria Bárbara de Portugal. Em comemoração, festas foram organizadas na península e nas colônias ibéricas espalhadas pelo mundo, inclusive no Brasil, onde cidades e vilas de maior porte, como Salvador, Rio de Janeiro e Vila Rica, promoveram representações de comédias e serenatas.

Um folheto de José Ferreira de Matos impresso em Lisboa no ano de 1729 narra detalhadamente cada uma das representações organizadas em agosto daquele ano na cidade de Salvador em um tablado na Praça do Palácio, hoje Praça Municipal:[13]

> A última demonstração de afeto e alegria com que a Bahia coroou toda a sua celebridade nesta ação de graças, foram seis Comédias, que à sua custa mandou representar o Senado na Praça do Palácio com a maior grandeza e aparato que jamais se viu, não perdoando diligência alguma necessária para esta alegre representação. Ornava-se o vestuário de bastidores de muitas, e varias mutações de Palácios, salas, jardins, bosques, e arvoredos; e com tão próprias aparências de raios, trovões, mares, navios e nuvens, que mais pareciam realidades, que demonstrações fingidas.



Cada espetáculo foi precedido de uma loa que, segundo o cronista, "insinuava" o título da respectiva comédia, acompanhada por dois a quatro "coros de música". As seis comédias, todas escritas entre as décadas de 1640 e 1680, exemplificavam vários sub-gêneros do teatro musical espanhol do Século de Ouro: a comédia nova, a comédia pastoral ou mitológica, a zarzuela e a semi-ópera.

No dia 5 de agosto de 1729, uma loa de oito personagens e dois coros de música precedeu a representação de *Los juegos olimpicos*, de Agustín de Salazar y Torres.[14] Os vários personagens dessa obra são construídos de acordo com as convenções da comédia nova espanhola, o *barba*, o *galán*, a *dama*, o *gracioso*. Contudo, a estrutura em dois atos, os vários números musicais, o ambiente pastoral idealizado, a presença constante do elemento cômico através de vários *graciosos*, ou seja, a mistura entre o pastoral e o mitológico, o dramático e o cômico, o texto falado e o texto cantado, identificam esta obra como uma *zarzuela*, e não uma comédia pastoral, como observa Louise Stein.[15] Vários números musicais são prescritos nas indicações cenográficas do próprio Salazar y Torres:

---

[13] MATOS, J. F. *Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeram em ação de graças pelos felicissimos casamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal e Castela.* Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1729, p.52-53.

[14] SALAZAR Y TORRES, A. *Comedia famosa Los Juegos Olimpicos.* Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1782.

[15] STEIN, op. cit., p. 261, 285.

Primeira Jornada: *Tocan caxa y clarin, y dicen dentro / Salen Casandra, y todas las Ninfas cantando y baylando / Caxa / Entranse cantando y baylando, y salen como luchando Nicteo y Páris, y Pan deteniéndole / Dentro el Coro de Enone / Aparécese el Rio Xanto, y Enone y Coro de Ninfas, que sale a él cantando / Sale Marsias cantando / Mientras Lucinda canta, sale Corebo representando / Dent. Enon y Musicos / Coro 1 / Coro 2.*

Segunda Jornada: *Sale Lucinda cantando / Canta dentro Enone / Canta dentro Enone / Sale Enone cantando / Dentro Coro 1 / Dentro Coro 2 / Vanse, y sale el Coro 1, que es el de los Pastores, cantando y bailando, y responde de dentro el Coro de Ninfas / Sale el Coro 2 cantando y bailando / Vanse los Coros cantando y bailando / Músicos / Cantan dos Ninfas / Cantan los dos / Descúbrese en el foro el Templo, y en él el simulacro de la Diosa Pálas, y á los lados aparadores, donde estarán los premios; y fuera del Templo, á la puerta á la mano derecha, un Solio donde se ha de sentar el Rey, Casandra y Enone; y las Ninfas en dos Coros, que estarán entre los bastidores, y todos los Pastores arrimados á un Palenque, y canta la Música / Tocan cajas y clarines / Todos y Músicos.*



LOS JUEGOS
OLIMPICOS.

*DE D. AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES.*

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

| | |
|---|---|
| *Priamo, Rey de Troya, Barba.* | *Casandra, Sacerdotisa de Pálas, Dama.* |
| *Páris, Pastor, Galan.* | *Enone, Ninfa del Xanto, Dama.* |
| *Corebo, Príncipe de Tenedos, Galan.* | *Lucinda, Graciosa.* |
| *Nicteo, Viejo, Pastor.* | *Coro primero de Ninfas de Enone.* |
| *Pan, Gracioso.* | *Coro segundo de Ninfas de Pálas.* |
| *Marsias, Graciosa.* | *Música. Acompañamiento.* |

JORNADA PRIMERA.

*Tocan caxa y clarin, y dicen dentro.*
*Unos.* TOca al arma.
*Otros.* Al arma toca,
sea toda la montaña
eco á la voz del clarin,
repitiendo á honor de Pálas:
*Salen Casandra, y todas las Ninfas cantando y baylando.*
*Mus.* Viva la Diosa, que esquiva y guerrera,
desprecia á Cupido, y á Vénus ultraja;
pues para rendir el poder del Olimpo
le basta el desden, y le sobran las armas,
repitiendo los ecos en voces varias.
Al arma, Amor, al arma; *Caxa.*
huye, corre, vuela, bate las alas,
que has de salir vencido de la batalla:
al arma, Amor, al arma.
*Casan.* Prosiga el acorde acento
hasta este monte, que bañan
las aguas del Xanto undoso,
pues que este dia señala
Troya á los sagrados Ritos
del Paladion; y pues Palas
igualmente es inventora
de la Música y las Armas,
y contraria del Amor,
que este requisito baste
á declarar la Deidad,
pues es consequencia clara,
que Deidad no puede ser
quien no es del Amor contraria.
Venid pues, y vuestras voces
repitan en tu alabanza:
*Ella y todas.* Viva la Diosa &c.
*Entranse cantando y baylando, y salen como luchando Nicteo y Páris, y Pan deteniéndole.*
*Par.* Suelta, Nicteo, ó harás,
que la ira precipitada
execute su violencia
en mi pecho ó en tus canas.
*Nict.* Suelta, Páris. *Par.* Tente.
*Pan.* Espera.
*Nict.* Tenle, Pan. *Par.* Villano, aparta,
A 6

**Fig. 19**: Folha de rosto de uma edição do início do século XVIII da comédia *Los Juegos Olimpicos*, de Agustin de Salazar y Torres, [s.e., s.d.].

Das produções espanholas de *Los Juegos Olímpicos*, desde a sua estreia em 1673, sobreviveram alguns números musicais completos atribuídos a Juan Hidalgo (c1612-1685). De autores anônimos, vários outros números chegaram até nossos dias em partes incompletas e versões para guitarra contendo apenas as cifras dos acordes. Ainda referindo-se às produções ibéricas, mas com repercussões quanto às escolhas musicais que poderiam ter sido feitas em Salvador, Stein nota que a estrutura poética de vários números cantados corresponde à da *seguidilla* espanhola, enquanto outros textos seguem a forma do romance ibérico, sendo raros os recitativos e diálogos cantados.[16]

De Agustín Moreto foram representadas duas comédias. Em 8 de agosto de 1729 *La fuerza del natural*, com uma loa de cinco personagens e três coros de música, e em 16 de agosto *El desdén con el desdén*, com uma loa de sete personagens – entre eles o gracioso chamado Dinheiro – e dois coros de música que "excitavam" a batalha entre Amor e Desdém. A descrição do cronista sugere o emprego do *stile concitato*, técnica de composição musical que procurava representar sentimentos de excitação guerreira, especialmente através dos *tremoli* ou rápida repetição de notas. Por outro lado, e contrastando com *Los Juegos Olímpicos*, o texto dessas duas comédias apresenta poucas intervenções musicais; no segundo ato de cada uma há uma cena de dança, e fora isso uma ou duas canções no primeiro e segundo atos.

De Pedro Calderón de la Barca, foram representadas três comédias. No dia 10 de agosto foi à cena *Fineza contra fineza*. O texto original dessa típica comédia nova apresenta um número musical em cada um de seus três atos, além de entradas ocasionais com caixas, trombetas e charamelas. Em 13 de agosto, o público baiano assistiu à comédia mitológica *El monstruo de los jardines*, que se tornou notória ao apresentar Aquiles travestido – o público mais conservador lembraria imediatamente da censura de Nuno Marques Pereira quanto a homens vestirem-se de mulheres no palco e vice-versa. O texto de Calderón apresenta uma ária, um dueto e alguns números corais. Segundo o cronista baiano, o cenário da loa composta para a ocasião procurava relacionar-se ao enredo da comédia: Netuno, Ceres, Vênus, Apolo, e Amor eram acompanhados por "dois coros de música" no tablado, onde o Mar e a Terra ardiam ao som da música "que cantava a fogo".



A última peça de Calderón de la Barca a ser representada nas festas baianas de 1729 era de um gênero diferente. *La fiera, el rayo y la piedra* subiu ao tablado no dia 20 de agosto, com uma loa composta por nove personagens: os quatro elementos, as quatro partes do mundo e o Amor, acompanhados por quatro coros de música. Nas produções espanholas desta obra, Louise Stein notou o uso de recitativos cantados e de diálogos falados, o que a diferencia da comédia nova e da zarzuela, gêneros que não possuem recitativos cantados, além do que a zarzuela era estruturada em apenas dois atos. E como *La fiera, el rayo y la piedra* não era integralmente cantada, Stein optou por classificar essa obra como uma "semi-ópera".[17] Evidentemente, na ausência das partituras baianas, não é possível saber se tais obras foram musicadas no Brasil de acordo com as convenções da semi-ópera ou da comédia, ou seja, com ou sem recitativos cantados.

---

[16] Ibid. p. 288.

[17] Ibid., p. 135-144.

Infelizmente José Ferreira de Matos não deixou detalhes acerca do gênero e instrumentação e nem tampouco sobre a autoria das composições musicais executadas nas comédias. É bastante provável que a música tenha sido composta localmente, a exemplo de outras produções latino-americanas, como a célebre ópera calderoniana *La Púrpura de la Rosa*, encenada em Lima no ano de 1701 com música do peruano Tomás de Torrejón y Velasco.

### *1750-1752: Aclamação de dom José*

Em meados do século XVIII, quando as óperas de Metastasio já haviam tomado conta dos teatros ibéricos, comédias espanholas ainda eram musicadas e representadas no Brasil. Comemorando a aclamação de dom José I, os habitantes do Recife assistiram em fevereiro de 1752, três comédias em um tablado próximo ao Palácio do Governador. Foram à cena no dia 14, *¿Que es la ciencia de reinar?*, de Andrés González de Barcia (1675–1743, publicada em 1704), no dia 16, *Cueva y castillo de amor*, de Francisco Leiva Ramirez de Arellano (1630-1676) e, no dia 18, *La piedra filosofal, de* Francisco Bances Candamo (1662-1704).

O cronista Filipe Neri Corrêa, secretário do Governador de Pernambuco descreveu as festas de 1751 e 1752 num folheto impresso por Manoel Soares em Lisboa no ano seguinte. As comemorações foram iniciadas em 6 junho de 1751, com um Te Deum na Catedral do Recife, composto e dirigido por Antonio da Silva Alcântara. Nos dias seguintes, a cidade foi enfeitada com luminárias e o governador Luís José Correia de Sá ainda ofereceu um banquete e um sarau. A construção de um "suntuoso tablado ou edifício" em frente ao palácio foi iniciada logo em seguida, mas não foi terminada em tempo e as representações foram adiadas para fevereiro do ano seguinte. Filipe Neri culpou os rigores do inverno pelo atraso. A escolha do repertório, extremamente anacrônica, parece ter sido obra do próprio governador, certamente buscando relacionar os espetáculos com o objeto da festa, a coroação de dom José. *¿Qué es la ciencia de reinar?* (ou *La ciencia de reinar*, na citação mutilada de Correa) e *La piedra filosofal* tratam da educação de príncipes, a despeito das sugestões filosóficas e alquímicas do segundo enredo. A música das comédias foi preparada por Antônio da Silva Alcântara e, após "três noites de fogos", as festas foram encerradas com mais uma composição sua, desta vez uma serenata.[18]



A produção dos espetáculos ficou a cargo do capitão de ordenanças e "grande curioso", ou amador, Francisco de Sales Silva, que teria ensaiado os atores e composto "discretas loas e engraçados bailes". O capitão Nicolau da Costa Leitão preparou os figurinos e Miguel Álvares Teixeira ficou encarregado da construção do tablado em frente ao palácio, descrito com riqueza de detalhes por Filipe Neri Corrêa. O relato inclui ainda medidas precisas do palco, camarins e espaço para a orquestra, além de detalhes sobre a mecânica dos bastidores e efeitos de iluminação, revelando muito sobre o transplante de convenções cenográficas ibéricas para a colônia.

---

[18] CORRÊA, F. N. *Relaçao das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam do muito alto e poderozo Rey de Portugal D. Joseph I nosso senhor do anno de 1751, para o de 1752.* Lisboa: Manuel Soares, 1753. Biblioteca Nacional de Lisboa, Reservados, cotas F.4415, F6870, Vários papéis T.III (cota antiga S.L.R. 23,2,8, no.51). Agradeço a Rosana Marreco Brescia por trazer minha atenção à versão integral dessa relação, contendo muitas informações ausentes do excerto publicado nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, v. 83 (1963), p. 177-179.

Num. 143.

CVEVA, Y CASTILLO DE AMOR.

COMEDIA

FAMOSA.

DE DON FRANCISCO DE LEYBA.

Hablan en ella las Personas siguientes.

JORNADA PRIMERA.

Fig. 20: Folha de rosto de uma edição do início do século XVIII da comédia *Cueva y castillo de amor*, de Francisco Leiva Ramirez de Arellano, [s.e., s.d.].



Sobre a música das comédias, Filipe Neri Corrêa forneceu poucas informações, limitando-se à instrumentação e direção da orquestra:[19]

> Compunha-se aquele bem debuchado [*dibujado*, desenhado] e lindo painel de quatro coros de musica, com trinta e tantas figuras ricamente adornadas, em que entravam quatro rabecões, doze rabecas, duas trompas, e dous *abuaci*, e tudo o mais vozes, a que fazia compasso com toda a galhardia a primeira dama. A solfa das comédias, era composta pelo mesmo author da do *Te Deum*, e tão admirável como sua.

[19] Ibid.

Em 1759, Domingos do Loreto Couto acrescentou que Alcântara compôs "solfas" e três "sonos", ou peças instrumentais, para as comédias. No texto de *La piedra filosofal*, impresso em Oviedo em 1683, Bances Candamo especifica toques de clarins e caixas na primeira jornada, um coro de vozes na primeira e segunda jornadas, um dueto vocal das personagens Ismenia e Cintia na segunda jornada e cenas de dança na segunda e terceira jornadas. O componente musical, portanto, era maior do que o da comédia nova seiscentista, mas havia menos música nas comédias musicadas por Alcântara do que na zarzuela e semi-ópera espanholas e nas "óperas" de Antonio José e Alexandre Antonio.

Nascido em 1712, Alcântara teria sido músico autodidata, compondo várias obras antes dos 14 anos. Após uma temporada estudando violoncelo em Lisboa, Alcântara retornou a Pernambuco onde foi nomeado mestre de capela da Sé de Olinda. Além de música sacra, compôs sonatas com trompas, oboés, violinos, cravo e cítara.[20] Quando José Mazza escreveu suas notas biográficas sobre compositores portugueses e brasileiros em fins do século XVIII, Alcântara ainda vivia em Porto Calvo, hoje Estado de Alagoas, já afastado de suas funções profissionais. É desconhecido o paradeiro de suas composições.

Se as festas de aclamação de dom José no Recife ocorreram com um pouco de atraso, em Vila Rica, as comemorações já haviam ocorrido alguns meses anos, com tudo de direito, inclusive três dias de representações dramáticas no início de maio de 1751. Porém, ao público de Vila Rica não foram oferecidas comédias espanholas, mas sim as óperas portuguesas *Labirinto de Creta*, de Antonio José de Silva, *Velho Sérgio* de autor desconhecido, e *Encantos de Merlim*, de Alexandre Antonio de Lima. O "grande povo que concorreu" assistiu o espetáculo de dentro e de fora da casa da ópera, da qual havia sido subtraída uma das paredes. A música foi preparada e conduzida por Francisco Mexia, mas não se sabe se as composições eram de sua autoria.



É essa a primeira menção da representação no Brasil de uma "ópera do judeu", ao lado de uma de seu sucessor, Alexandre Antonio. Evidentemente, o repertório já circulava então, mas não havia sido ainda associado a uma festa desse porte. Cercada de enigmas, a ópera *Velho Sérgio* se tornaria uma das mais representadas nas casas da ópera de São Paulo e Vila Rica nas décadas de 1770 e 1790. Não há folheto ou libreto algum com esse nome nos diversos catálogos de impressores portugueses do século XVIII. É provável que se tratasse da peça *Discrição, harmonia e formosura*, da qual existem pelo menos dois manuscritos da segunda metade do século XVIII na Biblioteca Nacional de Lisboa. O enredo gira em torno de um velho chamado Sérgio, e os personagens incluem ainda um galã, uma dama, um gracioso e uma criada. A obra, classificada em uma das cópias simultaneamente como "ópera nova" e "drama jocosséria", segue de perto as novas convenções estabelecidas por Antonio José da Silva e revistas por Alexandre Antonio de Lima, com vários números musicais identificados no texto como cantigas, árias, coros, uma ária burlesca, e a indicação para que uma das personagens cante "uma ária italiana".[21]

As representações de comédias espanholas no Recife em 1752 foram os últimos suspiros desse gênero teatral no Brasil. Ironicamente, coincidiram com as

[20] COUTO, D. L. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981 [manuscrito de 1759], p. 374-375; MAZZA, J. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Occidente, 1945 [manuscrito de fins do século XVIII], p. 18.

[21] Lisboa, Biblioteca Nacional, Seção de Reservados, COD7052/4, COD1379/5.

festas de aclamação do rei dom José I, aficionado da ópera italiana, que logo criaria um estabelecimento operístico nunca visto em Portugal. Nas festas promovidas pelos poderes públicos nas décadas de 1740 e 1750, as tradicionais comédias espanholas ainda coexistiam com traduções portuguesas de óperas italianas. As últimas logo desbancariam as primeiras como os gêneros teatrais mais apropriados para tais manifestações de regozijo e submissão ao poder real.

### *1760-1761: Casamento de dona Maria e dom Pedro*

São da Bahia os relatos mais detalhados de festas brasileiras comemorando o casamento da futura rainha dona Maria com seu tio, dom Pedro, em 1760. As festas promovidas pelas Câmaras de Salvador e de Santo Amaro incluíram *Te Deum* com música, luminárias, desfiles das ordens religiosas e corporações de ofícios com danças e carros alegóricos, finalizando com cavalhadas e representações dramático-musicais. A *Narração panegyrico-historica*, escrita por Manuel de Cerqueira Torres e enviada a Lisboa em novembro de 1760 pelo governador Tomás Rubi de Barros Barreto, identifica três óperas que teriam sido representadas em outubro daquele ano no tablado construído por Bernardo Calixto de Proença na Praça do Palácio:[22]

> Os dias vinte e dois, vinte e três e vinte e cinco reservou para si o Senado da Câmara para fazer representar à sua custa três óperas que se representaram na praça pela forma seguinte. Na primeira noite representou-se Alexandre na India, na segunda Artaxerxes, na terceira finalmente Dido abandonada, cada uma destas óperas foi tão bem executada que agradou a todos.



Talvez não seja coincidência que os três libretos originais de Metastasio – *Didone abbandonata, Artaserse* e *Alessandro nell'Indie* – tenham sido representados nos teatros da corte de Lisboa poucos anos antes, em 1753, 1754 e 1755, com música de Davide Perez. Mas, na ausência de informações mais precisas, não há como assegurar que a música de Perez tenha sido ouvida nas representações de 1760 em Salvador. Os recursos, práticas e gostos locais apontariam antes para adaptações em português com inclusão de personagens cômicos, diálogos falados e alguns números cantados – em português ou italiano, talvez até incluindo algumas árias e coros de Perez. Os três libretos circulavam em versões de cordel em meados do século XVIII com os títulos *Dido desamparada ou destruição de Cartago, O mais heróico segredo ou Artaxerxe, Vencer-se é o maior valor ou Alexandre na Índia.*

Mesmo se os textos usados tivessem sido traduções literais de Metastasio, e não adaptações ao gosto português, o comum em centros operísticos periféricos do próprio Reino, como a cidade do Porto, seria agrupar os números musicais em forma de pastiche, combinando-se trechos de uma ou mais óperas de diferentes autores.[23] Deve-se lembrar que no Reino, óperas sérias musicadas por um único autor, cantadas

---

[22] TORRES, M. C. Narração panegyrico-histórica. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, n. 3 (1909-1913), p. 414.

[23] Ver o capítulo "Opera in Oporto (1760-1797)", em BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 110-120. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

integralmente em italiano, e com *recitativi secchi*, eram costumeiras apenas em Lisboa. Muito excepcionalmente, existem registros de óperas sérias representadas em italiano também no Porto. No atual estágio das pesquisas, ainda é temerário admitir esse tipo de representação em Salvador – ou qualquer cidade brasileira – antes do século XIX.

Por outro lado, os gastos com a contratação de cantores e instrumentistas para as festas de 1760 em Salvador e no Porto foram similares. Para efeito de comparação, o Senado da Câmara do Porto trouxe de Lisboa seis cantores da companhia de Nicola Setaro, para quatro récitas de *opere buffe*, sem especificação de obra ou compositor, recebendo 96$000 por representação. A orquestra de 18 músicos recebeu 266$000 e valores adicionais foram pagos ao oboísta, copista (ou arranjador) e dançarinos, totalizando 1:053$120, pouco acima do conto de réis pago pelo Senado da Câmara de Salvador para as três produções de Bernardo Calixto Proença. A única representação documentada de uma ópera de Perez no Porto durante o século XVIII é *Demofoonte*, encenada no Teatro Público em 6 de junho de 1772, mas existem registros de encenações de um libreto de Metastasio em 1768 e, provavelmente, três outros em 1770, sem indicação de compositor.[24]

Notícias sobre as festas de outubro de 1760 em Salvador espalharam-se rapidamente pelo Recôncavo, um estímulo a mais para que a gente graúda e miúda da vila de Santo Amaro da Purificação finalizasse os preparativos para os festejos que ocorreriam em dezembro. Preocupado em preservar a versão oficial e a interpretação intencionada do evento, o cronista Francisco Calmon mandou imprimir em Lisboa a sua *Relação das faustíssimas festas*, publicada em 1762. Calmon conta que o juiz ordinário da vila teria mandado construir um tablado ao ar livre onde seriam representadas uma comédia e uma ópera. No dia 18 foi à cena *Porfiar amando*, certamente uma leitura equivocada de *Porfiar errando*, comédia impressa e reimpressa várias vezes em Lisboa a partir de 1758 (Fig. 21).



A comédia foi patrocinada pelos negociantes da vila, preparada e dirigida por Gregório de Sousa Gouveia e representada por seus músicos – usando a expressão de Calmon, que poderia indicar seus colegas, seus aprendizes ou seus escravos. Não sabemos se os números musicais, "árias que cantavam ao som de acordes instrumentos", foram compostos localmente, mas Gouveia compôs uma loa à maneira de prólogo, dois bailes para os intervalos e um sainete como conclusão. Para a noite do dia 22, os oficiais de justiça, letrados e requerentes financiaram a produção da ópera *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*, de Antonio José da Silva, representada pelos alunos de João Pinheiro de Lemos, padre secular e mestre de latim. Como várias outras peças de Antonio José da Silva, Anfitrião prescreve coros, recitados, árias e minuetos cantados, mas os comentários de Calmon limitam-se a elogiar a "propriedade das vozes", a "harmonia das árias" e a "consonância dos instrumentos".[25]

Quando Calmon teve a sua crônica publicada em Lisboa, acontecimentos recentes já forneciam o pretexto para novas festas. Do casamento de dona Maria e dom Pedro nasceu em agosto de 1761 o príncipe herdeiro dom José. A notícia do nascimento do príncipe da Beira foi recebida com mais entusiasmo em algumas localidades do que em outras. No Rio de Janeiro, uma narração das festividades foi

[24] Ibid., p. 111. Ver Apêndice 1.

[25] CALMON, F. *Relação das faustíssimas festas que celebrou a camera da villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia*. Lisboa: Miguel Manescal, 1762.

registrada no folheto anônimo *Epanáfora Festiva*, impresso em Lisboa em 1763. O cronista contou ali que três óperas com "orquestra numerosíssima" e "personagens excelentes na música", financiadas pelos negociantes do Rio de Janeiro, foram levadas à cena em maio de 1762, como já foi comentado.[26]

Dom José, príncipe da Beira e príncipe do Brasil, acabaria morrendo de varíola em 1788, aos 17 anos, evento que desencadeou a doença mental de sua mãe e abriu o caminho para a ascensão política de seu irmão, dom João.

N.4.

COMEDIA NOVA,
INTITULADA
PORFIAR
ERRANDO.

PESSOAS, QUE FALLAM NELLA:

| | |
|---|---|
| *Florentino* 1 Galan. | *Aſtolfo* Pay de Clorinda. |
| *Ricardo* 2 Galan. | *Clorinda* Dama. |
| *Medronbo* Gracioſo. | *Bolota* Criada. |

ACTO I.
MUTAC,AM PRIMEIRA.
boſque.

*Sabem de caminho Florentino, e Medronbo, que trará huma mala ás coſtas.*

Medr. ORa graças aos Ceos: por mim ſe póde dizer, que quanto tiengo cómigo lo traigo: ex-aqui, o que he hum homem andar a ligeira, que ſem mais frete, que hum ſó caminho, vay o fato todo á [illegible] ja que aqui eſtamos, naõ me dirá ſenhor Florentino, a razaõ de nos deſviarmos da eſtrada, quando imaginey, que todo o ſeu goſto era entrar com brevidade neſta nobre, e ſempre Auguſtiſſima Univerſidade de Coimbra:

Flor. A tudo te reſponderey em quanto o ſoberano Delio mitigando os ſeus rayos, ſuſpende os ſeus ardores, tomando por ſocego nos braços de Thetis o ſeu occaſo.

Medr. Pois que he iſſo, que caſo he eſſe? Eu naõ entendo, o que v.m. diz.

Flor. Digo, que em quanto o dia ſe veſte de ſombras te quero declarar a

A causa

**Fig. 21**: Folha de rosto da comédia *Porfiar errando*. Lisboa: [s.e.], 1758.



---

[26] *Epanafora festiva, ou Relação summaria das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da beira nosso senhor*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1763, p. 27-28

### *1785-1786: Casamento de dom João e dona Carlota Joaquina*

Em 1785, uma nova aliança com a Espanha foi selada com o duplo casamento do príncipe dom João de Bragança com dona Carlota Joaquina de Bourbon e de dom Gabriel com dona Mariana Vitória. Comemorando o evento, as festas de 1786 excederam todas as anteriores em gastos e participação popular e nenhuma outra festa ou conjunto de festas do período colonial gerou tanta literatura primária e secundária, boa parte dela relacionada às iniciativas do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa no Rio de Janeiro.

Longe da capital, há uma imprecisa informação sobre a representação de *Demofoonte* no Maranhão por um grupo de amadores em 1786.[27] Já os anais da Câmara de Cuiabá registraram naquele mesmo ano a representação de várias obras em um tablado ao ar livre, além de bailes, danças públicas e máscaras. Nos dias 12 a 22 de fevereiro foram à cena a comédia *O Capitão Belisário*, o auto *Os Triunfos de São Francisco,* e os dramas metastasianos *Demofoonte em Trácia, Artaxerxe, Dido abandonada e Filinto perseguido e exaltado* (*Siroe*).[28]

Em Minas Gerais, são bastante conhecidas e estudadas as festas que promoveu o governador Luís da Cunha Meneses – o Fanfarrão Minésio das *Cartas Chilenas* de Gonzaga – ordenando que três óperas públicas fossem encenadas no "teatro público", ou casa da ópera de Vila Rica.[29] Na satírica e nada imparcial opinião de Tomás Antonio Gonzaga, os três mais belos dramas viram-se estropiados pela boca de mulatos. Essas obras teriam sido *Ifigênia*, *Pirro* e, muito provavelmente, *Alexandre na Índia*. *Ifigenia in Taurida*, com música de Niccolò Jommelli e libreto de Mattia Verazzi, havia sido representada dez anos antes no Teatro de Salvaterra, em Lisboa, onde também foi representada na mesma época a *Ifigênia em Áulide*, de Eurípedes, com tradução de Manuel de Figueiredo. Ao contrário de *Alessandro nell'Indie*, não se conhecem versões de cordel, ou "ao gosto do teatro português", de *Ifigenia* e nem de *Pirro*, libreto de Apostolo Zeno.



Em seu artigo de 1946, Francisco Curt Lange trouxe à tona uma notificação de pagamento de dezembro de 1786 pela cópia de três jogos de partituras musicais, identificados pelas entradas "na ópera de *Ifigenia*", "no drama" e "na de *Pirro*" (Fig. 22). Em *Ifigênia*, a orquestra era composta de violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II, flautas I e II e oboé, além de partes para as "figuras", que poderiam ser as partes vocais. No "drama" e em *Pirro*, a orquestra não apresentava oboés, e, a julgar pelo preço pago pelas cópias, as partes eram muito mais curtas do que em *Ifigênia*. O documento foi assinado por um compositor local bastante conhecido, Marcos Coelho Neto. Outra notificação de pagamento revela o uso de maquinários e efeitos especiais, com entradas registrando dinheiro para "a mágica da transformação de Júpiter" e para o "maquinista, de fazer 3 vistas de jardim e sala real de ciprestes [e] reformar a tenda real de Alexandre".[30] Cenas com jardins, ciprestes e a tenda de Alexandre são

[27] BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 82-83.

[28] Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, 1786, f. 69.

[29] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, códice SC240, f. 57v-58v.

[30] LANGE, F. C. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín latino-americano de música*, n. 6, 1946, p. 434, 436, 443. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, foto 8.1.14.85.1. Ver Apêndice 4.

prescritas na versão portuguesa de *Alexandre na Índia*, mas Júpiter não figura como personagem em nenhuma das versões conhecidas de *Ifigênia*, *Pirro*, ou *Alexandre na Índia*. Isso pode indicar a representação de uma pantomima ou outra peça dramática funcionando como entremez no intervalo dos atos, talvez *Júpiter e Alcmena*, de Antônio José da Silva ou a tradução que Cláudio Manuel da Costa preparou para *Il Parnaso accusato e difeso* de Metastasio.

**Fig. 22**: Relação de partituras copiadas para as festas de 1786, assinada por Marcos Coelho Neto. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, 8.1.14.85.1.

Marcos Coelho Neto assinou o recibo da cópia da música para as óperas, mas um registro em separado atesta o pagamento de quatro oitavas de ouro a Florêncio José Ferreira Coutinho pela "composição de música". Conhecido músico de Ouro Preto, Coutinho faleceu em 1819 deixando como herança um considerável acervo musical. Seu inventário relacionava diversas árias italianas, juntamente com um dueto e um trio de *Pirro*, em uma seção intitulada "grades por Florêncio José Ferreira", sugerindo que fossem suas composições originais.

## A casa da ópera como empreendimento comercial

A maior parte da documentação colonial sobre representações dramático-musicais refere-se a comédias e óperas "públicas", isto é, com entrada franca. Contudo, as casas da ópera promoviam tais espetáculos gratuitos apenas excepcionalmente. Sendo empreendimentos comerciais, dependiam da venda de ingressos para a manutenção do edifício e a sobrevivência dos profissionais a ela ligados. E se as temporadas regulares eram financiadas pela venda de ingressos, o administrador necessitava tornar o negócio rentável sem ofender demais os membros conservadores da sociedade e distribuindo os recursos angariados entre cantores, instrumentistas, diretor, ponto, cenários, figurinos, etc. Nessa conta, ganhariam mais os profissionais que enchessem a casa, ou seja, os atores especializados no papel de gracioso e os virtuoses do canto.



Registros de pagamento de festas públicas, da casa da ópera em Vila Rica e do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, apontam para os cantores como os profissionais mais bem pagos, o que era comum, mesmo na Europa. Regentes e compositores como João de Deus Castro Lobo, Bernardo José de Souza Queiroz e mesmo Marcos Portugal, em sua permanência no Brasil, recebiam apenas uma fração do valor destinado às *prime donne* e *primi uomini*. Mas outros aspectos das produções sofreriam mais com a economia de recursos. As descrições de viajantes franceses e ingleses no Rio de Janeiro e Minas Gerais até o início do século XIX concentram a maior parte de suas críticas nos cenários, figurinos e orquestra, sem dúvida reflexos da contenção de despesas no contexto do teatro comercial, já que a música sacra nos mesmos locais e épocas é sempre elogiada, às vezes pelos mesmos cronistas.

Os escassos recursos e a sempre presente pressão pela lucratividade eliminam a possibilidade de que os espetáculos das temporadas regulares se aproximassem, em brilho e fausto, das produções levadas à cena durante as festas reais, e nem poderia ser encontrado neles o mesmo refinamento composicional e técnica instrumental dos músicos que atuavam regularmente nas festas religiosas. É provável que fosse isso que tivesse em mente o professor da arte da música em Vila Rica, José Theodoro Gonçalves de Mello, quando recomendou "que era conveniente se incorporarem alternativamente alguns músicos da Casa da Ópera nas corporações de música religiosa 'para se adestrarem'," como citou Curt Lange.[31] Contudo, não é possível generalizar, pois na São Paulo das últimas décadas do século XVIII parece ter ocorrido exatamente o contrário, ou pelo menos assim acreditava o Governador da Capitania.

---

[31] LANGE, F. C. A música no período colonial em Minas Gerais. *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial.* Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1979. p. 36-37.

## Capítulo 4

### Repertório: Texto

Em 11 de dezembro de 1746, *Filinto exaltado*, uma adaptação de *Siroe* de Metastasio, foi representada no Rio de Janeiro em comemoração à chegada do bispo Dom Antonio do Desterro Malheiro. O juiz de fora Luiz Antonio Rosado da Cunha, descreveu a função:[1]

> se preparou, e deu principio a uma noite Ática, na representação da Ópera intitulada *Filinto Exaltado*, com excelente Música, e os representantes especialmente vestidos, que no luzido das pedras, com que se guarneciam, mostrava o brilhante deste ato, ao qual assistiram Suas Excelências, Mestres de Campo, Ministros, Religiões, e Nobreza, convidados pelo Doutor Juiz de Fora.

Contendo um dos registros mais antigos da representação de um drama metastasiano na colônia, a crônica do evento foi publicada em 1747 naquele que foi, ao que tudo indica, o mais antigo livro impresso no Brasil. Recém-chegado de Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca havia sido um dos principais impressores do Reino, publicando obras como a *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado (1741), libretos de Metastasio para as produções da Academia da Trindade e também algumas óperas de Antonio José da Silva (1737). Alguns historiadores acreditam que o seu envolvimento com o autor brasileiro, condenado pela Inquisição e executado em 1739, teria sido uma das razões que motivaram Fonseca a deixar Lisboa.[2] Fonseca certamente trouxe na bagagem suas próprias edições das "óperas do judeu" e outras obras de sua biblioteca pessoal, talvez até a ópera representada na chegada do novo bispo ao Rio de Janeiro. *Filinto perseguido e exaltado* foi reimpressa mais tarde, em 1759-61, na coleção Teatro Cômico Português, juntamente com óperas de Antonio José da Silva previamente publicadas por Antonio Isidoro da Fonseca. Além de terem sido representadas em Portugal nos mesmos espaços e utilizando os mesmos recursos, as "óperas do judeu" e as adaptações portuguesas de textos metastasianos eram estruturalmente muito semelhantes.

Com pouquíssimas exceções, para cada libreto de Metastasio encenado em italiano nos teatros de corte de Lisboa existe uma versão impressa em folheto de cordel que ia à cena nos teatros do Bairro Alto ou da Rua dos Condes. Mesmo alguns folhetos de autoria desconhecida, adaptados segundo o mesmo padrão mas sem qualquer correspondência com originais de Metastasio, têm a autoria atribuída a ele pelos impressores.

---

[1] CUNHA, L. A. R. *Relação da entrada que fez o excelentissimo e reverendissimo senhor D.Fr. Antonio do Desterro Malheyro, bispo do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Antonio Isidoro da Fonseca. 1747, p. 7.

[2] Ver BRAGANÇA, A. António Isidoro da Fonseca, Frei Veloso e as origens da história editorial brasileira. *Anais do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Documentação.* Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

Era esse o último estágio de um processo de adaptação iniciado nos teatros populares de Lisboa, especialmente o do Bairro Alto – famoso pelas encenações de espetáculos de marionetes, com números musicais incluindo recitativos, árias, minuetes, *ensembles* e coros. Enquanto as produções mais antigas do Bairro Alto eram as comédias do dramaturgo e advogado brasileiro Antonio José da Silva (1705-1739), e de seu sucessor, Alexandre Antonio de Lima (1699-1760), tornou-se costumeiro, após a execução do "judeu" em um auto de fé, apresentar versões de libretos de Metastasio e Goldoni em diálogos falados, entremeados por números musicais. Traduzidas para o português e submetidas a cortes e outras adaptações, dramas de Metastasio eram encenados em meados do século XVIII como teatro de marionetes ou com atores vivos, forma que passou a predominar nas décadas seguintes.[3] Mesmo dramaturgos locais, como Nicolau Luís da Silva (1723-1787), passam a escrever e publicar comédias e óperas segundo o mesmo padrão estilístico daquelas adaptações, embora nem sempre identificando-se como autores.

Os libretos de Metastasio chegaram ao Brasil principalmente na forma de folhetos de cordel, nome derivado da maneira pela qual tais itens eram expostos à venda, "a cavalo num barbante", segundo um poema muitas vezes citado de Nicolau Tolentino. As mudanças visavam sobretudo a adaptação ao gosto local, contribuindo para tornar menos nítidas as fronteiras entre alta e baixa cultura, ou pelo menos entre a cultura da elite e da classe média urbana. Márcia Abreu tem estudado a cultura literária no Brasil durante os séculos XVIII e XIX a partir da documentação da Real Mesa Censória, estabelecida em 1768, com particular atenção à importação de livros e folhetos. Segundo a pesquisadora, várias remessas contendo folhetos de cordel eram enviadas para o Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará, sempre passando antes pela inspeção da mesa, que detalhava os títulos. Um desses documentos revela que em 26 de dezembro de 1814 um certo João Henriques, pretendia transportar para o Rio de Janeiro os seguintes folhetos de cordel:[4]



[3] BRITO, M. C. Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios im Portugal des 18.Jahrhunderts. In *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, p. 166-173. Hamburg: Wagner, 1991. Durante todo o século XVIII um grande número dessas adaptações foi publicado em Lisboa e Coimbra por Antonio José de Oliveira, Alexandre Antonio de Lima e José Joaquim de Sousa Rocha e Saldanha. Algumas destas foram compiladas em coleções como as *Óperas portuguezas* (Lisboa, 1746), *Theatro comico portuguez* (Lisboa, 1747-1761) e *Operas segundo o gosto do theatro portuguez* (Lisboa, 1761).

[4] Catálogo para exame dos livros para saírem do Reino com destino ao Brasil: Rio de Janeiro. Lisboa, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixas 153 e 154. Apud ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999, p. 50-51.

| Comédias | Entremezes |
|---|---|
| Artaxerxe<br>Acertos de um Disparate<br>Alarico em Roma<br>Amor e Obrigação<br>Aspácia na Síria<br>Belisário<br>Carvoeiro de Londres<br>Conde Alarcos<br>Córdova Restaurada<br>Dido Desamparada<br>Enéas em Getúlia<br>Inconstâncias da Fortuna<br>Isiples em Lemnos<br>D. João de Alvarado<br>Virtuosa Pamela<br>Demofoonte em Trácia<br>Restauração de Granada<br>Stocles na Albânia<br>D. Ignês de Castro<br>D. Maria Telles<br>Beata Fingida | Aldeia de Loucos<br>Noivo Astucioso<br>[Joana] Rabicortona<br>O Extravagante<br>Os Doidos Fingidos<br>A Castanheira<br>A Mestre Abelha<br>Os três Rivais Enganados<br>O Capitão Bazófio<br>O Esganarelo<br>[Manuel] Mendes<br>O Barbeiro Pobre<br>As Águas Férreas<br>A Encamisada<br>O Gatuno de Malas Artes<br>O Doutor Sovina<br>O Poeta Desvanecido<br>Os Dois Mentirosos<br>A Corriola<br>O Casamento por Mágica<br>A Devoção das Mulheres na Igreja |
| **Histórias** | **Autos** |
| História da Magalona<br>____ da Imperatriz Porcina<br>____ da Donzela Teodora<br>____ de D. Pedro e D. Francisca<br>____ do Infante D. Pedro<br>____ da Espanhola Inglesa<br>____ de João de Calais<br>____ de Reinaldos de Montalvão | Auto de Santo Aleixo<br>____ de Sta. Genoveva<br>____ da Paixão<br>____ de Sta. Maria Egipcíaca<br>Auto de Sta. Bárbara<br>História de Roberto do Diabo<br>____ de Cosme Manhoso |



A autorização foi concedida em 19 de janeiro do ano seguinte. É notável a permanência de obras de meados do século anterior, que iam à cena cada vez menos, mas ainda atraíam leitores. Márcia Abreu nota que os trâmites de importação, o valor de compra, e mesmo o tempo disponível para a leitura, situa essa atividade, prioritariamente, no âmbito das possibilidades de uma elite econômica, mas adverte que "os mais ricos não se interessavam apenas por livros produzidos por grandes autores e bem avaliados pela elite intelectual".[5]

Tal afirmação é válida também para a recepção dessas mesmas obras no espaço do teatro. Grande parte dos títulos relacionados na remessa de 1815 foram

[5] ABREU, M. Leituras no Brasil colonial. *Remate de Males*, v.22, 2002, p. 155.

documentadamente encenados, pelo menos desde a década de 1770, na casa da ópera de Vila Rica, local privilegiado de sociabilidade da elite econômica e intelectual da região das Minas.

David Cranmer nota uma nítida diferenciação editorial entre os textos impressos de libretos, pequenos e de boa qualidade, e de folhetos de cordel, maiores e de baixa qualidade, e consequentemente mais baratos. Cranmer observa também que, enquanto comédias e entremezes eram sempre publicados em forma de folhetos, óperas poderiam ser impressas como libretos ou folhetos. E se algumas óperas publicadas como folhetos de cordel eram bastante fiéis aos originais, outras eram fortemente influenciadas pela comédia, apresentando consideráveis modificações, acréscimos e cortes.[6]

Diferentes formatos e preços implicavam, senão em públicos diferenciados, pelo menos em funções distintas. Libretos eram geralmente publicados para uma estreia ou nova produção de uma ópera já conhecida, ou seja, uma peça dramática integralmente colocada em música. Na maioria dos casos, o texto era impresso em italiano, apresentando uma tradução portuguesa em páginas opostas, para que o leitor-ouvinte pudesse tanto acompanhar o espetáculo musical como, mais tarde, ler o texto dramático de maneira mais cuidadosa. Informações sobre compositores, diretores e coreógrafos daquela produção específica, e às vezes até gravuras dos cenários e figurinos, complementavam a edição, que, em consequência, tornava-se relativamente cara. Destacados de sua função original, os textos de vários libretos de um mesmo autor célebre poderiam ser posteriormente publicados em forma de livro ou coleção de livros, cumprindo o ideal metastasiano de tornar o libreto uma obra literária auto-suficiente.



Já o folheto de cordel era uma publicação barata, não relacionada a uma produção musical específica. Alguns folhetos traziam a indicação de terem sido representados nos teatros do Bairro Alto, ou da Rua dos Condes, mas tais observações serviam mais para categorizar o repertório, ou para orientar o público-alvo, atraído a um gênero específico. Embora a elite também os comprasse, a impressão em massa, os anúncios em jornais e a venda em lojas ou por cegos ambulantes visava atingir o grande público, primariamente para a leitura individual ou pública, para grupos de pessoas. Um público menor e mais especializado seria formado por atores amadores e aficionados do teatro, os "curiosos" mencionados nos anúncios das páginas finais de vários exemplares, para os quais esses folhetos seriam instrumentos de trabalho, a serem copiados e adaptados de acordo com as necessidades. Números musicais nem sempre eram identificados como tais nos impressos, mas a sua presença e frequência nas versões manuscritas aponta para o costume de se utilizarem versões impressas e manuscritas para finalidades distintas.

[6] CRANMER, D. *Eighteenth-century opera and comedy*. manuscrito, 2008.

**Fig. 23**: F. A.Serrano, *Cego vendendo folhinhas*, c.1860.

Todas as obras de Metastasio supostamente encenadas no Brasil durante o século XVIII aparecem mencionadas nos documentos da época com seu título em português, jamais em italiano, e muitas vezes também com o título alternativo da impressão de cordel (ver tabela). Muitas traduções e adaptações de Metastasio e outros autores circulavam em Minas Gerais, trazidas de Portugal ou preparadas por escritores locais, como a poeta Beatriz Brandão (1779-1868).[7] Duas adaptações portuguesas de Metastasio – *Artaserse* e *Demofoonte* – estão guardadas no Arquivo Público Mineiro e no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, 14 quilômetros a leste de Ouro Preto.[8]

---

[7] Ver PEREIRA, C. G. D. C. *Beatriz Brandão Mulher e Escritora no Brasil do Século XIX.* São Paulo: Scortecci, 2005.

[8] Uma transcrição da *Comédia do mais heróico segredo – Artaxerxe* foi publicada por Tarquínio J. Barbosa de OLIVEIRA no *Anuario do Museu da Inconfidência* v. 7 (1984), p. 87-167; uma transcrição de *Ópera de Demofoonte em Trácia* foi publicada por Suely Maria Perucci ESTEVES, no *Anuario do Museu da*

Tarquínio Barbosa de Araújo atribuiu estas adaptações à pena de Cláudio Manuel da Costa, baseando-se na declaração escrita enviada em 1759 pelo poeta à Academia dos Renascidos, de Salvador, revelando que ele havia preparado "Várias traduções dos dramas do Abade Pedro Metastasio: *O Artaxerxes, A Dircea, O Demetrio, O José reconhecido, O Sacrifício de Abrahão, o Regulo, o Parnaso acusado.* Alguns destes dramas em rima solta, outros em prosa, proporcionados ao teatro português".[9]



**Fig. 24**: Detalhe da carta enviada por Cláudio Manuel da Costa à Academia Brasílica dos Renascidos em 1759. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros.

---

*Inconfidência*, v. 7 (1990), p. 97-192. A autora recentemente defendeu uma dissertação sobre o assunto: A ópera de *Demofoonte em Trácia*: tradução e adaptação de *Demofoonte*, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, *Glauceste Satúrnio*. Dissertação (Mestrado em Artes) ECA-USP, 2007.

[9] LAMEGO, A. *Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa*. Bruxelas: L'Édition d'Art [s.d], p. 19-20. Cláudio Manuel da Costa também escreveu a cantata encomiástica *Parnaso Obsequioso* – encenada em 1768.

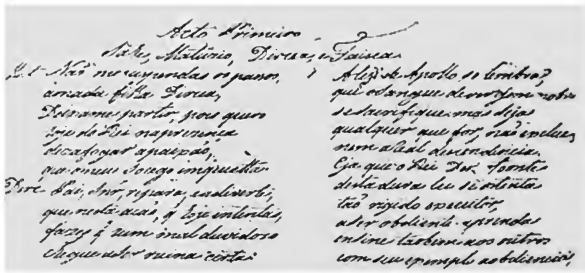



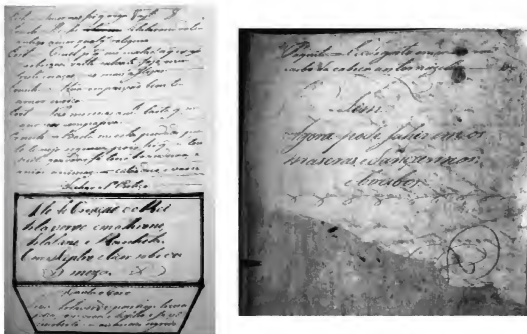
**Fig. 25**: Detalhe da *Comédia de Demofoonte em Trácia*. Mariana, Museu da Música.



**Fig. 26**: Detalhes da *Comédia do mais alto segredo ou Artaxerxe*. Mariana, Museu da Música.

Embora historiadores e críticos literários brasileiros não tenham questionado a a atribuição, hoje se sabe que esses manuscritos, escritos entre fins do século XVIII e meados do século XIX, são na verdade cópias de dois folhetos de cordel portugueses impressos várias vezes durante a segunda metade do século XVIII:[10]

> *Mais vale amor que um reino* ou *Demofoonte em Trácia*. Lisboa: Manoel Antonio Monteiro, 1758; Francisco Borges de Sousa, 1783; José de Aquino Bulhões, 1794.
>
> Comédia *O mais heróico segredo* ou *Artaxerxe*. Lisboa: Manoel Antonio Monteiro, 1758; Francisco Borges de Sousa, 1764.

MAIS VALE AMOR DO QUE HUM REYNO
OPERA
DEMOFOONTE
EM TRACIA.
COMPOSTA NA LINGUA ITALIANA PELO ABBADE
PEDRO METASTASIO:
*Agora novamente traduzida, accrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro Portuguez, para se representar no Arrayal de Nossa Senhora do Cabo, nas festas do Cirio de Lisboa, anno de 1753.*
PESSOAS QUE REPRESENTAÕ.

ACTO PRIMEIRO.
*Vista de Jardim.*

COMEDIA
O MAIS HEROICO SEGREDO,
OU
ARTAXERXE.
COMPOSTA NA LINGUA ITALIANA PELO ABBADE
PEDRO MATASTASIO.
PESSOAS, QUE REPRESENTAÕ:

| | |
|---|---|
| *Artaxerxe, Rey da Persia.* | *Semira, filha de Artabano, amante de Artaxerxe.* |
| *Eritrea, Princeza.* | *Nicandro, General.* |
| *Ernesto, amante de Eritrea.* | *Paquete, 1. Gracioso.* |
| *Artabano, Pay de Ernesto.* | *Ranheta, 2. Gracioso.* |
| | *Pipia, Lacaya.* |

LISBOA:
Na Officina de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.
Anno de 1764.
*Com todas as licenças necessarias.*

**Fig. 27**: Folhas de rosto dos folhetos de cordel *Demofoonte* (Lisboa: Manoel Antonio Monteiro, 1758) e *Artaxerxe* (Lisboa: Francisco Borges de Sousa, 1764)

Mesmo não se tratando de traduções de Cláudio Manuel da Costa, os manuscritos mineiros de *Demofoonte* e *Artaxerxe* ilustram algumas das maneiras em que os dramas de Metastasio eram adaptados em Portugal e depois readaptados no Brasil. O seccionamento original dos libretos de Metastasio em atos e cenas é seguido de perto e a principal intervenção do adaptador, fiel à tradição teatral ibérica, foi a inclusão de personagens cômicos, os *graciosos* Paquete e Ranheta na *Comédia do mais*

[10] Os folhetos estão disponíveis em formato pdf no sítio da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian: Colecções digitalizadas / Colecções textuais / Teatro de cordel <http://www.biblarte.gulbenkian.pt/>

*alto segredo ou Artaxerxe*, e Corisco e Faísca na *Ópera de Demofoonte em Trácia*, cuja ação mistura-se com o enredo original, às vezes tomando o lugar de cenas inteiras.

Estas adaptações foram realizadas ainda em Portugal, como se nota após um confronto entre os libretos originais, os cordéis portugueses e os manuscritos brasileiros. Contudo, as numerosas indicações musicais em *Artaxerxe* existem apenas na cópia mineira, que também suprime longos diálogos da versão portuguesa. Aos números corais foram acrescentados novos textos, o que não ocorre nas árias e duetos, dos quais existem apenas indicações dos lugares onde os cantores deveriam "cantar e sair", ou "cantar a duo e sair", correspondendo aproximadamente aos finais de cena no libreto de Metastasio. A ausência no manuscrito de textos para as árias e duetos parece sugerir que eles eram cantados a partir de outra fonte, talvez de partituras de árias avulsas italianas e portuguesas. Documentos referentes às casas da ópera de Vila Rica e Rio de Janeiro confirmam essa prática.

Ezio
Opéra do Abbade Pedro Metastasio.
Traduzida segundo o estillo do theatro portuguez
por
Nicolao Luiz da Sylva
p.a se reprez.r no theatro da
rua dos Condes nas festas
do Senhor S. Marçal

Pessoas
Valentiniano Imperador
Ezio Gen.al das armas Cezareas
Fulvia f.a de Maximo Patricio
Onoria Irmam de Valentiniano
Maximo Pay de Fulvia
Varo Prefeito dos Pretorianos
Joquete i Graciozo
Cucumello servindo já de
Alcaparra criada de Onoria
Soldados Pretorianos
Sequazes de Maximo, e povo

**Fig. 28:** Folha de rosto e relação de personagens da ópera *Ezio*, de Metastasio, adaptada por Nicolau Luiz da Silva. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

Outro exemplo da utilização de folhetos de cordel como "libretos" operísticos já foi apontado por Carlos Francisco Moura em seu trabalho sobre o teatro em Mato Grosso no século XVIII.[11] Das "óperas" encenadas em Cuiabá nos meses de agosto e setembro de 1790, Moura demonstrou convincentemente que o texto utilizado

[11] MOURA, C. F. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.

provinha de folhetos de cordel impressos em Lisboa na segunda metade do século XVIII. E não é apenas através do título das obras que essa correspondência é verificada, mas, principalmente pela listagem de atores e respectivos papéis em cada apresentação. Assim, a representação de *Ezio em Roma* em Cuiabá incluiu os graciosos Soquete e Alcaparra, ausentes do libreto de Metastasio mas presentes na *Comédia nova intitulada Ezio em Roma*, uma adaptação de Nicolau Luiz da Silva, impressa várias vezes em Lisboa desde 1765 por Francisco Borges de Sousa, da qual há uma cópia manuscrita na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.[12]

De maneira similar, os papéis representados em *Zaira*, *Zenóbia* e *Tamerlão* correspondem àqueles encontrados nos folhetos de cordel de mesmo nome, e não nos libretos originais ou traduzidos dessas óperas. É interessante notar que por vezes a produção local apresenta um título diferente do folheto respectivo, como a *Tragédia de Focas* (à qual Curt Lange dá o título alternativo de *Cíntia em Trinácria*), levada à cena em 3 de setembro de 1790; a correspondência de personagens indica tratar-se da tragédia *Heráclio reconhecido*, folheto impresso em Lisboa em 1783 por José de Aquino Bulhões (Fig. 29).



HERACLIO
RECONHECIDO,
TRAGEDIA NOVA

ACTORES

*Cinthia, Rainha de Trinacria.*
*Lidoro, ſeu General das Armas.*
*Focas, Tyranno do Imperio Grego.*
*Lecipo, ſeu confidente.*
*Heraclio Paſtor, que ſe deſcobre herdeiro do Imperio.*
*Leonida Paſtor, que ſe deſcobre filho de Focas.*
*Aſtolfo, Grande da Grecia, disfarçado em habito de Paſtor.*
*Anarda, confidente de Cinthia.*
*Soldados Gregos, e Trinacrios.*

A SCENA SE FINGE EM TRINACRIA

LISBOA:
Na Offic. de JOSE' de AQUINO BULHÕES.
Anno de 1783.
*Com licença da Real Meza Cenſoria.*

**Fig. 29**: Folha de rosto de *Heráclio reconhecido*, ou *Tragédia de Focas*, ou *Cíntia em Trinacria*. Lisboa: José de Aquino Bulhões, 1783.

---

[12] *Ezio. Opera do Abbade Pedro Metastasio. Traduzida segundo o estillo do Theatro portuguez por Nicolao Luiz da Sylva*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, I-07,21,005. Disponível também na Biblioteca Digital: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_21_005.pdf

As óperas e comédias encenadas em Cuiabá entre agosto e setembro de 1790 eram introduzidas, entremeadas ou concluídas por entremezes, como o do *Saloio cidadão*, *Esganarelo* (ou *Casamento por força*) e o *Tutor enamorado*, impressos várias vezes em Lisboa durante as décadas anteriores. Infelizmente, o autor do relato não achou relevante nomear os outros oito entremezes representados, além de algumas farsas.

Típicos do entremez setecentista eram os enredos baseados na vida do cidadão comum, costumeiramente envolvendo alguma forma de subversão à ordem hierárquica, satirizando falas regionais e diferenças de classe. O ponto de partida poderia ser um texto de Molière ou Goldoni, mas os personagens eram adaptados às convenções do teatro ibérico e o enredo era contextualizado à geografia e cultura locais. O curto espaço de tempo para o aprofundamento dramático era compensado pela flexibilidade cênica, que permitia a improvisação e adaptação à realidade local. O Morgado de Mateus enfatiza isso em seu diário, na entrada de 16 de abril de 1769:[13]

> Houve belos entremezes entre eles um de toucinheiros de Atibaia, galantíssimo pela notável propriedade com que apareceram em ceroulas, cachimbo na boca e porrete na mão, papo na garganta, falando de papo paulista cerrado entendendo com o carijó, que a todos agradou muito. Houve outro de lavadeiras com a mesma propriedade e finalizou com um baile. S.Ex.a mandou servir uma ceia a todos os representantes e músicos.



É verdade que muitos entremezes apresentando personagens regionais – o saloio e o português abrasileirado, por exemplo – foram impressos em Lisboa nos séculos XVIII e XIX, mas certamente o entremez dos toucinheiros de Atibaia, representado em São Paulo em 1769, não faria sentido algum para o lisboeta que não conhecesse a diversidade de tipos e falares brasileiros. Entremezes produzidos na colônia, sobre temas regionais, dificilmente encontrariam espaço no mercado editorial da metrópole.[14]

A distância entre a literatura e o teatro também não deve ser desconsiderada; se entremezes impressos eram de fato consumidos como literatura, eles nem sempre corresponderiam ao que de fato teria sido representado, especialmente na colônia, onde os poucos censores e fiscais atuavam de forma menos incisiva, pelo menos antes da década de 1830. Pouco se sabe sobre a eficácia e alcance dos mecanismos de fiscalização e censura às artes cênicas em cidades e vilas do interior do Brasil durante o século XVIII, e é difícil imaginar que o entremez dos toucinheiros de Atibaia tivesse sido enviado à Real Mesa Censória de Lisboa para a emissão de parecer. Em São Paulo, como já foi visto, desde 1772 o juiz de fora estava encarregado da fiscalização de todo o necessário para o bom andamento das produções dramáticas, tendo para isso inclusive poder de polícia. Uma deliberação 25 de junho de 1821 da Junta Governativa da Província revela que essa não era uma prática exclusivamente local, pois incumbir-se o juiz de fora "da Polícia do Teatro, devendo assistir a todas as récitas dos dramas

[13] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos. 21,04,14-16.

[14] Atibaia era um importante centro de produção e exportação de derivados suínos.

que de antemão dever[ia] examinar e aprovar", era prática comum também "nas capitais de Lisboa e Rio de Janeiro".[15]

De qualquer maneira, boa parte do público não era exposta àquelas obras através da leitura dos folhetos, mas assistindo da plateia a interpretação de atores e cantores, alguns deles analfabetos, que aprendiam texto e música por audição e imitação.[16] E se na comédia ibérica esperava-se do *gracioso* uma certa dose de extemporaneidade, que ele não se prendesse demais ao texto impresso, o folheto contendo o texto do entremez poderia ser considerado um ponto de partida também para o trabalho cênico dos demais atores, havendo bastante espaço, especialmente na colônia, para o improviso e a adaptação.

A CLEMENCIA
DE TITO,
OPERA
Composta na lingua Italiana
PELO ABBADE
PEDRO METASTASIO.
PESSOAS QUE FALLAM NELLA.

ACTO I.
SCENA I.

( 1 )
ENTREMEZ
DA
FLOREIRA
ACTORES.
*Huma Floreira.* § *Hum Estudante.*
*Huma Colareja.* § *Hum Marujo.*
*Huma Preta.* § *Hum Preto.*

*Sahe a Floreira com huma giga, cantando, e o Estudante seguindo-a.*

CANTA.
*Flor.* Quem quer as bellas flores.
O' secias, ó casquilhos
Comprai para os amantes
Hum lindo ramelhete
Que he prenda singular.
*Est.* ECUM : ó bella Floreira?
*Flor.* Menino naõ estou hoje
Para lhe dar audiencia
*Est.* Ora deixe esses rigores
Com quem a adora rendido
Que he excesso desconforme
Ter hum genio taõ agreste
Quem

**Fig. 30**: Folhas de rosto de *A Clemência de Tito* (Lisboa: Manoel Antonio Monteiro, 1761), e *Entremez da Floreira* (Lisboa: Viúva de Ignacio Nogueira Xisto, 1774).

[15] *Documentos Interessantes*, v.1, p.8. Apud AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979, p. 24.

[16] Ver AMARAL, op. cit, p. 15, 23-24.

Uma evidência disso é encontrada ainda no diário do Morgado de Mateus, na entrada referente à segunda-feira, 27 de maio de 1771, dia seguinte à encenação de *A Clemência de Tito* e do *Entremez da floreira* na casa da ópera de São Paulo:[17]

> Logo de manhã, passando pelo pátio deste palácio o mestre da ópera Antonio Manso, lhe saiu ao encontro um soldado pago deste destacamento que serviu de hospitaleiro. Chegando ao dito operário lhe disse que não fosse atrevido em andar falando na sua pessoa nas óperas e respondeu-lhe o dito operário que semelhantes razões as fosse ter com o lacaio da ópera [*O=ra*] e não com ele. A isto despediu o soldado uma bofetada na cara do operário e querendo este tirar espadim, acudiu logo a guarda e os levaram presos a ambos para o Corpo da Guarda.
>
> Sabendo S. Ex.a este desaforo do atrevimento do soldado ter a confiança de dar uma bofetada em um homem divertido na frente do seu palácio, mandou logo soltar o operário e meter no tronco ao soldado.

Alvo dos chistes improvisados de um dos atores, o soldado em questão desconhecia a etiqueta do teatro, ignorando a convenção mais ou menos consensual de que no espaço do palco os comediantes desfrutam de uma espécie de salvo-conduto. Exemplos disso são as liberdades tomadas pelos bobos-da-corte diante dos aristocratas na Europa feudal e moderna – não apenas permitia-se, mas esperava-se que os bobos satirizassem cortesãos e soberanos. De maneira geral, também no teatro da Europa moderna, um certo tipo de comediante – bobo, grotesco, gracioso ou palhaço – era autorizado a satirizar até os mais poderosos cidadãos, desde que no espaço controlado do palco – fora do tempo e do espaço. Assim atuando, ele promovia a necessária catarse social, fazendo com que os cidadãos rissem de si mesmos, de seus patrões e governantes. É claro que para que isso pudesse ocorrer, era necessária a adaptação à realidade do local e da época, a ocasional fuga ao texto escrito e a familiaridade do público com o gênero, pois as situações humorísticas, os chistes e as improvisações cômicas também deveriam ser regradas por convenções e clichês.



Esse abandono funcional e convencional do texto escrito torna problemáticas algumas tentativas de analisar as características formais e a recepção das obras a partir de critérios editoriais, ou apenas com base nas versões impressas. No caso dos textos remanescentes – entremezes, comédias, tragédias e "óperas" – alguns eram primariamente destinados à leitura, enquanto outros, principalmente as versões manuscritas de comédias e óperas, contêm indicações cênicas e números musicais, tornando-se mais apropriados ao uso no palco. Muitos textos circulavam em forma impressa e manuscrita, em níveis diversos de fidelidade ao original – se é que podemos falar em "original" – e de alguns só se conhece a versão manuscrita.

A adaptação ao gosto local de obras pertencentes à alta cultura europeia, como eram os libretos de Metastasio, e sua difusão em folhetos baratos, significa, em certa medida, um relaxamento das fronteiras entre alta e baixa cultura. Entretanto, o fenômeno é inserido em um contexto muito mais amplo de adaptações e releituras de textos hoje considerados canônicos, mas que à época suscitavam aproximações muito mais livres. Comentando a reflexão de Carl Dahlhaus sobre a impossibilidade de

[17] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 21,04,14-16.

aplicar-se o conceito de *opus* artístico à concepção operística durante boa parte do século XVIII,[18] tanto em relação às adaptações do texto quanto às generalizadas práticas do *pasticcio* e das *arie di baule*, ou "árias de baú", invariavelmente cantadas pelos solistas espetáculo após espetáculo, qualquer que fosse o libreto, Maria João Almeida conclui:[19]

> Ou seja, a manipulação, quer da partitura, quer do libreto, era solicitada e justificada pelas circunstâncias, condições e recursos específicos do contexto de representação (por exemplo, oscilações de gosto local, estratégias empresariais, exigências e qualificações dos operadores artísticos), e ficava legitimada pelo estatuto de execução dos próprios "textos" manipulados ao abrigo da concepção da ópera então em vigor. Por sua vez, a situação de interdependência de múltiplos factores implicados na realização da "opera in musica" determinava que qualquer variação reclamada para um deles afectasse *ipso facto* todos os outros.

Por outro lado, diferentes atitudes em relação ao objeto, diferentes maneiras de ler o texto impresso, ou em última análise aquilo que o leitor fazia com o texto recebido, eventualmente conduziriam a uma bifurcação entre a cultura de elite e a cultura popular – aqui entendida a cultura da classe média urbana.

Nesse contexto, Lawrence Levine analisou o fenômeno de recepção e produção de obras de Shakespeare nos Estados Unidos durante o século XIX. Apresentadas em espetáculos que incluíam melodramas, farsa, circo e dança, as peças do dramaturgo inglês eram assistidas por um público, ativo, ruidoso, economicamente heterogêneo e nem sempre letrado. À medida que o século prosseguia, setores mais conservadores da elite letrada passaram a fomentar a produção de espetáculos mais despojados e supostamente fiéis ao original, estabelecendo uma ideia de autenticidade baseada em padrões desconhecidos à época do próprio Shakespeare.[20] Tal bifurcação legitimou juízos de valor e hierarquias que substanciaram o direito de posse, por assim dizer, de um Shakespeare legítimo por uma elite intelectual, que se julga então no direito de classificar como deturpações ou divertimentos populares os espetáculos adaptados aos gostos locais, oriundos de uma postura mais livre em relação ao texto original.

São claros os paralelos entre o quadro traçado por Levine e as artes dramático-musicais no mundo luso-brasileiro entre o século XVIII e meados do século XIX. Evidentemente, a transposição não é perfeita, pois se a popularidade de Metastasio no mundo latino rivalizaria com a de Shakespeare entre os anglo-americanos até o início do século XVIII, as décadas seguintes presenciariam o ocaso do primeiro e o sucesso crescente e ininterrupto do segundo. Além disso, o declínio da popularidade de Metastasio acompanhou a perda do interesse pelos folhetos de cordel como forma editorial e literária no decorrer do século XIX, situação sem correspondência exata no caso abordado por Levine.



---

[18] DAHLHAUS, C. Categoria e concetti. In: BIANCONI, L.; PESTELLI, G. (org.) *Storia della opera italiana: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino: EDT, 1988, p. 104-107.

[19] ALMEIDA, M. J. *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 2007, p. 123.

[20] LEVINE, L. William Shakespeare and the American people: a study on cultural transformation. *American History Review*, v.89, feb. 1984, p. 34-66.

Em Portugal e no Brasil, não é tanto a propriedade de um Metastasio legítimo que é reclamada por uma elite, mas uma tradição dramática que se considerava deturpada pelas liberdades dos teatros populares. Manuel Figueiredo e, mais tarde, Almeida Garrett lamentaram esse estado de coisas em Portugal, mas no Brasil, a bifurcação cultural representada pela especialização, elitização ou "resgate" da tradição dramática ocorrerá, de maneira intermitente, apenas no século XIX. Após a coroação de dom Pedro II, nota-se isso especialmente no campo da ópera, cada vez mais vista como propriedade cultural de uma elite que compreendia o idioma italiano e tinha familiaridade com as novas convenções do *bel canto*. Além disso, a ópera se vê despojada dos espetáculos acessórios que costumavam ser representados nos intervalos – entremezes e farsas em português, com diálogos falados, modinhas cantadas e coreografias – que a vinculavam, de certa maneira à realidade nacional. Esses espetáculos não desaparecem, mas migram ou influenciam espetáculos mais populares, embora ainda frequentados pelas elites, como o teatro de costumes e, mais tarde, o teatro de revista. Entretanto, essa especialização ou bifurcação não ocorrerá uniformemente em todos os principais gêneros dramáticos.[21] Como argumentou Décio de Almeida Prado, as ações e produções de João Caetano dos Santos visando revitalizar a tragédia neoclássica durante a década de 1830 terão sucesso relativo, e nas décadas seguintes o próprio ator se voltaria para gêneros híbridos e mais populares, como o *vaudeville* e o melodrama.[22]



[21] Para uma discussão sobre os gêneros dramáticos e sua recepção no Rio de Janeiro do século XIX, ver Cristina MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

[22] PRADO, D. A. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

# Capítulo 5

## Repertório: Música

Sempre preocupado com a falta de repertório para a casa da ópera de Vila Rica, o administrador João de Sousa Lisboa estabeleceu uma rede de contatos em Minas Gerais, visando a permuta e empréstimo de partituras, o que foi demonstrado por Manuel Rodrigues Lapa em artigo de 1968. Ao Alferes Rodrigo Francisco Vieira, em São José del Rei, hoje município de Tiradentes, Sousa Lisboa escreveu em 14 de dezembro de 1771:[1]

> Recebo a de vossa mercê de 6 do corrente, em que me diz aparecida a ópera de S. Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a própria a seu dono, e como não tem solfa, que pretendia vossa mercê introduzir-lhe alguma italiana, havendo-o eu por bem, eu aprovo a sua determinação, vossa mercê me mande tirar as solfas em partes separadas, e não em partitura, que assim vem prontas para tudo, e se fazem com mais brevidade, para o que vão duas mãos de papel, para vossa mercê me dirá a despesa que faz, porque não quero tenha essa despesa. Diz vossa mercê que também descobrira um drama de José do Egito também o quero. Diz vossa mercê que apareceu a ópera de S. João Nepomuceno, e que lhe falta um pedaço, e quer agora a um amigo para o remediar, feito que seja, venha, que se lhe faltar alguma cousa, cá se remediará. Também não despreza a Oratória feita a Nossa Senhora e como tem excelente solfa, vindo estas tudo aceito, e tudo que vossa mercê vir é útil para recreio da gente, me faz favor mandar, visto eu estar metido neste sarau.

Além do comentário notável acerca da inserção de árias substitutas italianas e a prática de se "completar" localmente partituras fragmentadas, Sousa Lisboa revela que boa parte do repertório era formado por autos, ou oratórias sacras, às vezes também chamadas óperas. Em carta posterior, João de Sousa Lisboa revela que uma dessas óperas ou oratórias, *São Bernardo*, possuía libreto de Cláudio Manuel da Costa. A partitura teria sido roubada e reencontrada em 1775, e encenada no mesmo ano.[2]

> um ato da ópera de São Bernardo, que este não é meu e sim do Dr. Cláudio Manuel da Costa – que me traz amofinado por ele, por ser obra sua e a quererem por agora, na quaresma, no tablado.

Colocar tais óperas sacras em cena durante épocas penitenciais, como a quaresma, garantiria a continuidade dos negócios e a entrada de recursos, permitindo

---

[1] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205, f. 45v-r. Ver Apêndice 4.

[2] LAPA, M. R. A casa da ópera de Vila Rica. *Suplemento Literário* [O Minas Gerais], Belo Horizonte (20 de janeiro de 1968), p. 5.

ao administrador esquivar-se das tradicionais restrições às atividades teatrais durante esses períodos.

**Fig. 31**: Detalhe da *Oratória* de Inácio Parreiras Neves. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange, 8.1.43.06.3, 8.1.43.06.8.



Um antecedente notável desse gênero híbrido, do qual sobrevive a partitura, é a *Oratória ao menino Deus na noite de Natal*, do compositor mineiro Ignácio Parreiras Neves (c1730-1794), embora não exista registro de alguma encenação desta obra nos séculos XVIII e XIX.

A *Oratória* de Parreiras Neves é estruturada em (1) coro, (2) recitativo, (3) ária a três, (4) recitativo, (5) ária a duo, (6) recitativo, (7) ária a três, (8) recitativo, e (9) coro. As partes de contralto e tenor estão desaparecidas e as únicas partes instrumentais remanescentes são as referentes a primeiro e segundo violino (danificada), e baixo instrumental (incompleta). Mesmo assim, Harry Crowl e Ricardo Bernardes realizaram uma restauração convincente da maior parte da obra, que foi

gravada em 1998.[3] Os trechos identificados como "recitados" são na verdade recitativos acompanhados, enquanto os diálogos propriamente ditos estão desaparecidos. Isso sugere uma representação mista, com números cantados e diálogos falados. Outra importante característica deste oratório é ter sido totalmente escrito em português, afastando-se das convenções da música sacra e aproximando-se das práticas operísticas locais.

A já citada carta de Sousa Lisboa, de 14 de dezembro de 1771, comprova a prática de inserção de árias substitutas, inclusive italianas, em algumas óperas, e a correspondência enviada em 18 de julho de 1774 por Sousa Lisboa ao seu amigo, o tenente José da Silva Campos, revela a fonte de algumas dessas árias. Segundo Rodrigues Lapa, o filho de Campos estudava em Coimbra, de onde costumeiramente mandava vir partituras musicais:[4]

> A José Bonifácio, que mora nesta Casa mandou pedir Agostinho de Almeida umas árias para essas senhoras se divertirem e tresladarem, e a meu rogo as mandou, e foram doze; e como até agora não têm vindo, todos os dias me está a falar nelas e que as mande vir. Rogo a vossa mercê que, tendo ocasião, o faça. E como essas senhoras têm muita solfa, e se quiser fiar de mim algumas árias que sejam de bom gosto, vossa mercê também mas mande para as tresladar, e as remeterei logo.

A carta mostra ainda que o repertório operístico confundia-se com a "música de salão" – passe o anacronismo do termo – cantada e tocada nos saraus e bailes, para o divertimento das famílias locais. Isso não era uma exclusividade local e nem se restringiria àquela época. Um fenômeno editorial do século seguinte seria a publicação de árias italianas traduzidas para o português e anunciadas como modinhas.



A cópia de partituras pertencentes a terceiros às vezes poderia ser um negócio meio arriscado, como mostra a carta de João de Sousa Lisboa ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros, no Tejuco, em 15 de janeiro de 1771:[5]

> Remeto a vossa mercê esta carta para Telles da Fonseca Silva a qual vossa mercê há de entregar em mão própria, e depois de lha entregar não há de passar de vossa mercê a pessoa alguma, o que ele há de me mandar, e há de entregar, que vem a ser umas óperas, umas solfas que há de tresladar, para o que remeto quatro mãos de papel pautado, o qual vossa mercê conservará em si, e perguntará ao dito o que lhe é necessário, e lhe irá dando, para que não haja nisto logro, que dando lhe vossa mercê por conta, também o recebe por conta, e nesta forma ficamos todos bem, e vossa mercê lhe pagará pela primeira cinco oitavas, pela segunda seis oitavas, pela terceira oito oitavas, e se vossa mercê puder ajustar por menos é favor que me faz, que eu mando dizer estes preços porque me informei, mas dizem-me se pode fazer por menos, e como pela brevidade que quero se hão de tresladar os actos se ele lhe pedir alguma cousa lho dá, mas eu o que peço daqui é

[3] *Americantiga: coro e orquestra de câmara*, CD Sonopress PLCD51837, 1998. Ver também o artigo de BERNARDES, R. Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: Problemática das intervenções do editor. *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.* Mariana: FUNDARQ, 2004, p. 51-60.

[4] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205, f. 217. LAPA, op. cit., p. 5.

[5] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP 1205, f. 50v-51r.

brevidade, e assim que alguma estiver feita, vossa mercê me a meta pelo correio que vem para esta vila para eu ser entregue, e torno a repetir a vossa mercê que disto não quero o saiba o Doutor Intendente, nem pessoa alguma por que este sujeito me faz favor mandar estas solfas, e óperas, e não quero por ele me fazer esta fineza, tenha o mínimo prejuízo, que bem sabe fico responsável a ele, e veja lá no que se mete comigo nisto, e veja se lhe sirvo aqui de alguma cousa.

O Arraial do Tejuco continuava sendo um centro musical importante, mesmo no campo da música dramática. Foi do Tejuco que Sousa Lisboa mandou buscar alguns de seus primeiros atores e cantores, e era de lá que ele agora mandava vir partituras musicais. Mas qual teria sido a razão para querer ocultar do Intendente de polícia um negócio tão inocente como uma cópia de partituras? Talvez porque a cópia não tivesse sido autorizada pelo proprietário ou compositor das partituras. Num tom mais leve, Sousa Lisboa escreve em 21 de dezembro de 1771 a Vicente Maurício de Oliveira, enviando-lhe uma ópera em retribuição a outra recebida algum tempo antes:[6]

Já vossa mercê me há de ter em má opinião, por lhe não ter remetido a ópera da Queijeira, que agora remeto, com o ato dela; mas como não estava na minha mão o copiá-la, esperei em lha mandar. Estimarei que vá a seu gosto, que eu também não sei o gosto que tem a do Amor Saloio porque ainda está fechada e lacrada conforme vossa mercê ma mandou, em troca desta.



Os títulos *Queijeira* e *Amor Saloio* não são encontrados entre os folhetos de cordel publicados em Portugal durante o século XVIII, mas é possível que existam em títulos alternativos, impressos ou não. Há um registro da encenação de *Queijeira* em Vila Rica, em 1793, e um de *Amor Saloio* em 1795.

Um dos episódios mais interessantes comentados por Manuel Rodrigues Lapa em seu artigo de 1968 envolve o roubo de um conjunto de partituras de Sousa Lisboa, detalhado em sua carta ao Capitão José de Sousa Gonçalves, em São João del Rei, em 5 de março de 1775:[7]

Meu Amigo e Senhor, nessa vila de S. João se acha Carlos Joaquim Rois filho de São Paulo o qual foi dessa vila para essa, e recolhendo-o eu em minha casa pelo amor de Deus depois de ter bastante tempo se ausentou dela e fez a dita viagem como digo carregando-me várias óperas e papéis de solfa e um ato da ópera de S. Bernardo que este não é meu, e sim do Doutor Cláudio Manoel da Costa que me traz amofinado por ele perder obra sua e a quererem por agora na quaresma no tablado. Hoje é que me dá notícia de estar o dito sujeito nessa Vila e que esta fazendo negócio de as vender a esses operistas dessa vila e quer seguir viagem para S. Paulo. Vali-me só do Senhor Governador o qual me despachou a petição que remeto para vossa mercê fazer a diligência e ver se me pode apanhar as óperas de que reza a petição e as mais solfas que se lhe acharem pois todas são minhas e como é pública a negociação que ele anda fazendo antes que vossa mercê faça a diligência saiba se ele os tem vendido e a quem para se poderem haver de quem lhes comprou e vossa mercê deve lhe dar de repente em caso de

[6] Ibid., f. 244r

[7] Ibid., f. 256r

sorte que ele não saiba desta diligência para que não tenha tempo de ocultar os papéis não diga mais nada a este sujeito pois sei o que vossa mercê há de fazer com toda a devida ação e brevidade antes que se ele retire.

A correspondência trocada nas semanas seguintes mostra que ainda no final de março, Joaquim Rois havia sido apanhado, alegando ter comprado as partituras de um funcionário de Sousa Lisboa, Manuel Inácio. Sousa Lisboa disse ser mentira, mas de qualquer maneira, as partituras já se encontravam novamente em seu poder no início de abril.[8] A petição do governador, onde Rodrigues Lapa imaginava que constaria o nome das óperas, ainda não foi localizada.

Outro documento importante na caracterização do repertório musical associado às "óperas" encenadas nos teatros brasileiros é o inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho, músico que participou na produção de espetáculos dramático-musicais nas festas reais de 1786 em Vila Rica. Detalhadamente estudado por Paulo Castagna, o documento relaciona as obras do arquivo pessoal do músico, contendo um expressivo número de árias de compositores como Anfossi, Avondano, Galuppi, Majo, Perez, Piccini e Traetta, entre outros, e atestando a circulação do repertório operístico italiano e português na colônia.[9] O inventário indica os primeiros versos de árias italianas e portuguesas, das quais Castagna identificou algumas, como o número "Più non si trovano", dueto encontrado na sétima cena do primeiro ato de *L'Olimpiade* de Metastasio. Há ainda um "dueto de Pirro" e um "terceto de Pirro", provavelmente da obra de mesmo nome representada em 1786, conforme o já mencionado registro de pagamento a Marcos Coelho Neto. A quase total ausência de partituras de óperas completas – a única exceção é a "ópera com ato e música O Mundo da Lua" – constitui-se em um silêncio gritante, pois aponta para a prática do *pasticcio* e a utilização de árias substitutas nas produções operísticas locais.



Outra seção do documento, também listando peças vocais profanas, é intitulada "Grades por Florêncio Ferreira Coutinho", sugerindo que as composições eram de sua autoria. Algumas dessas entradas provavelmente fazem referência a modinhas, ou canções similares, como sugerido por Castagna, mas em outros casos a proveniência dos textos é o repertório de folhetos de cordel portugueses. Assim, a entrada "Querida Aspásia", número 93 na lista apresentada por Castagna, corresponde ao início do recitado e ária de Temístocles, do primeiro ato, cena III, de *Temístocles*, folheto de cordel impresso por Manoel Coelho Amado em Lisboa em 1775. "O menino quer nanar", número 94, é uma cantiga encontrada na parte da graciosa Faísca no terceiro ato de *Mais vale amor que um reino*, ou *Demofoonte em Trácia*. "Oráculo de Amor", número 97, é uma ária do personagem Semicúpio, cantada na segunda cena do primeiro ato de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de Antonio José da Silva. Finalmente, "Vamos Guerreiro!" parece tratar-se da parte de Gilade e Aquilio, cantada no terceto da sétima cena, primeiro ato, de uma das várias versões de *Farnace em Eraclea* impressas em Lisboa na segunda metade do século XVIII.

[8] Ibid., f. 257r, 259v

[9] CASTAGNA, P. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 38-84.

*Canta Themiſtocles o ſeguinte Recitado, e Aria.*

RECITADO.

Querida Aſpaſia. Ah prenda adorada!
Deſta alma melhor parte idolatrada:
Vem a meus braços; vẽ, pois bẽ conheço
Neſſes temores, neſſes ſobreſaltos,
Hum fino coraçaõ de filha amante.
Naõ deſmaies, conſtante
Eſpera; deixa, q̃ eu terei cuidado (ſtes.
De mim meſmo. A Deos. Ah! Naõ te aſſu-
Aprende de teu pai conſtante, e forte,
O aſpecto deſprezar da adverſa ſorte.

ARIA.

Naõ teme os furores
Da ſorte inconſtante
Quem firme o ſemblante
Em todo o eſtado
Só ſabe ſoſter.

**Fig. 32**: Recitativo e Ária de Aspásia, em *Temistocles*, de Metastasio. Ato I, Cena III. Lisboa: Manoel Coelho Amado, 1775.

*Canta Simicupio a ſeguinte*

ARIA.

Oraculo de amor
Propicio me reſponde
Nas ancias deſte ardor
Bem me queres, mal me queres
Bem me queres, mal me queres,
Mal me queres, diſſe a flor.
Ay de mim, que me quer mal
Teu ingrato malmequer!
Acabou-ſe o meu cuidado,
Que mais tenho, que eſperar?
Vou-me agora a regalar
Levar boa vida, comer, e beber.
Sabe

**Fig. 33**: Ária de Semicúpio, em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de Antonio José da Silva. Ato I, Cena II. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1759.

Pomp.) Vamos Soldados,
Gil. Aquil.) Vamos Guerreiros,
Todos.) Valeroſos companheiros,
A inveſtir, a pelejar.
Pomp.) Combatey em huma guerra
Quanto a Aſia em ſi encerra:
Gil. Aquil.) E podeis em hum ſó Reyno,
Muitos Reynos conquiſtar.

**Fig. 34**: Terceto, de *Farnace em Eraclea*. Ato I, Cena VII. Lisboa: [s.e., s.d.].

Além das árias italianas do inventário de Coutinho, outra comprovação do uso de árias de proveniência européia em Minas Gerais durante o século XVIII foi recentemente localizada por Paulo Castagna, no Museu da Música de Mariana. Trata-se de uma página de uma ária italiana costurada juntamente com a parte de soprano de uma ladainha de Jerônimo de Sousa. A partitura para voz masculina e baixo instrumental apresenta o que é provavelmente o final da seção central de uma ária *dal segno*, correspondente aos versos

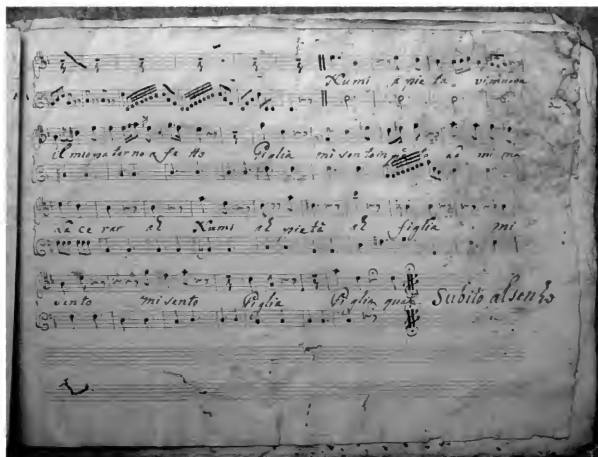
> *Numi a pietà vi muova*
> *Il mio paterno affetto*
> *Figlia mi sento in petto*
> *L'anima lacerar*



**Fig. 35:** Parte de voz e baixo instrumental do final da seção central de uma *aria dal segno*. Mariana, Museu da Música.

No Brasil, essa prática não era exclusiva dos palcos mineiros. Permanecendo alguns dias no Rio de Janeiro a caminho da Austrália em julho de 1803, o oficial da marinha inglês James Kingston Tuckey notou uma interessante mistura de idiomas nos espetáculos da casa da ópera:[10]

> A casa da ópera, que tem capacidade para cerca de seiscentas pessoas, abre às quintas-feiras, domingos, e na maioria dos feriados: as obras representadas ali são indiferentemente tragédias, comédias ou óperas, com interlúdios [*interludes* = entremezes] e poslúdios [*after-pieces*]: o diálogo é em português, mas as letras e música das canções são italianas.

Não sabemos a qual dos gêneros mencionados – tragédias, comédias ou óperas – aludem os comentários de Tuckey sobre serem as árias cantadas em italiano. O viajante provavelmente referia-se às óperas, mas à luz da documentação remanescente é improvável que o idioma italiano fosse, já em 1803, o mais comum para os números cantados. De qualquer maneira, a transição já estava em processo. Em 1946, Curt Lange publicou duas fotografias de fragmentos de óperas de Marcos Portugal do final do século XVIII ou início do século XIX, que ele coletou em Ouro Preto – o recitativo e ária *Ma che vi fece o stelle/Sperai vicino il lido*, quarta cena do primeiro ato de *Demofoonte*, e o recitativo e dueto *A te Nearco ragion/Ah no Regina ascolta*, primeira cena do primeiro ato de *Merope*. Em 1964 ele publicou fotos de dois outros fragmentos operísticos de Minas Gerais: *Peão Fidalgo* e *Zara*. Uma nota na parte inferior da página de rosto da tragédia *Zara* revela que ela teria sido encenada no "teatro do Rio de Janeiro" em 18 de novembro de 1778. Outra página do mesmo manuscrito, não publicada no artigo, mas encontrada no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais, traz o *incipit* português "Já combatem dentro do peito" e a indicação "Sra. Paula", conhecida cantora da ópera nova do Rio de Janeiro e mencionada pelos cronistas Moreira de Azevedo e Manoel Joaquim de Meneses. Embora Lange tenha realizado alguns esboços, nunca chegou a publicar algum estudo sobre os fragmentos de música dramática que alegava possuir. Curt Lange – ou algum orientando seu na Universidade de Tulane – transcreveu fragmentos da tragédia de *Zara*, constando de violinos I e II e baixo instrumental (Apêndice 10).[11]



Esses fragmentos operísticos não se encontram nas assim-chamadas coleções ou acervos Curt Lange sediados na Casa do Pilar em Ouro Preto, na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte, e na Biblioteca Nacional da Venezuela em Caracas. Talvez tenham sido destruídos em 1958, no incêndio do depósito onde o musicólogo guardava parte de sua biblioteca em Buenos Aires. Contudo, Curt Lange chegou a utilizar o serviço de reprografia da Biblioteca Nacional da Venezuela para reproduzir algumas folhas do manuscrito de *Zara* que ainda estavam em seu poder em outubro de 1991, embora os funcionários daquela instituição ignorem a localização atual do manuscrito. Além das citadas *Zara*, *Peão Fidalgo* e duas árias de Marcos Portugal, existe a possibilidade de que o musicólogo possuísse fragmentos de várias outras obras dramáticas.

[10] TUCKEY, J. K. *An account of a voyage to establish a colony at Port Philip*. Londres: Longman, 1805, p. 52-53.

[11] LANGE, F. C. La música en Minas Gerais un informe preliminar, *Boletín latino-americano de música*, n. 6, 1946, p. 439, 451, 465; La opera y las casas de opera en el Brasil colonial. *Boletín interamericano de música*, n. 44, nov. 1964, p. 10. Uma das notificações apresentadas a João Rodrigues de Macedo mostra que a ópera foi representada novamente em Ouro Preto, no dia 14 de julho de 1793. Ver Apêndice 10.

**Fig. 36**: Excerto do recitativo "A te Nearco ragion", de *Merope*, de Marcos Portugal. Ato I, Cena I. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange.



**Fig. 37**: Folha de rosto da parte de violino I de *Peão fidalgo*. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange.

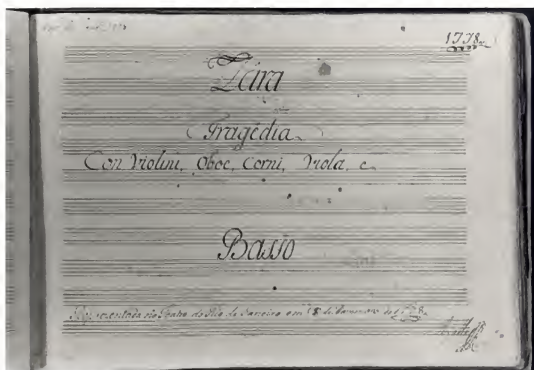



**Fig. 38**: Folha de rosto da parte de baixo instrumental de *Zara*.
Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange.



**Fig. 39**: Excerto da parte de baixo instrumental da ária "Já combatem dentro do peito", de *Zara*. Fotografia de Francisco Curt Lange. Belo Horizonte, Acervo Curt Lange.

**Tabela 2**: Lista de "óperas e tragédias representadas em Vila Rica, Cuiabá e Rio de Janeiro segundo documentação existente (entre 1770 e 1795, aproximadamente)." CURT LANGE, F. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial, p. 8.

| | |
|---|---|
| Alarico em Roma | Ipermestra |
| **Amor artífice** | Joaninha |
| Amor e obrigação | **Junio Bruto** |
| Amor saloio | Locandeira |
| Antígono | **Maomé** |
| A Peruviana | Mafoma |
| Aspásia na Síria | Maridos parortas [peraltas] |
| **Belisário** | **Mundo na Lua** |
| Bons amigos | **Mentiroso** |
| **Chiquinha** (Xiquinha) | **Olímpia** |
| **Ciganinha** | **Oratória** |
| Cleonice | Ourene perseguida e triunfante (Irene) |
| Conde Alarcos | Parnaso obsequioso |
| Córdova | **Peão fidalgo** |
| Disparate | Quatro nações |
| **Dido abandonada** (Pedro Antonio Avondano) | Queijeira |
| Doente fingida | **Rico avarento** |
| **Dom João** (Don Juan de Espina) | **Romaria, Comédia da** (*entremez*) |
| **Dona Inês de Castro** | Saloio cidadão (*entremez*) |
| **Encantos de Medéia** (por Antonio José da Silva) | Semiramis |
| Enjeitada | **Serva amorosa** |
| **Escapim** | Sesostre |
| **Estalajadeira** | Sete namorados |
| Escola de casados | Sganarelle (*entremez*) |
| **Ezio em Roma** | Tamerlano |
| Farnace | **Tancrede** |
| Feira de Malmantil | Tutor enamorado (*entremez*) |
| Filho contra vontade | Velho Serjo |
| **Focas, ou Cíntia em Trinácria** | Vencer ódio |
| Herdeira venturosa | Vinda inopinada |
| Herói da China | Volgaço |
| **Inconstâncias da fortuna** | Zaira (tragédia) |
| Indústrias de Sarilho | **Zara** |
| | Zenóbia no oriente |

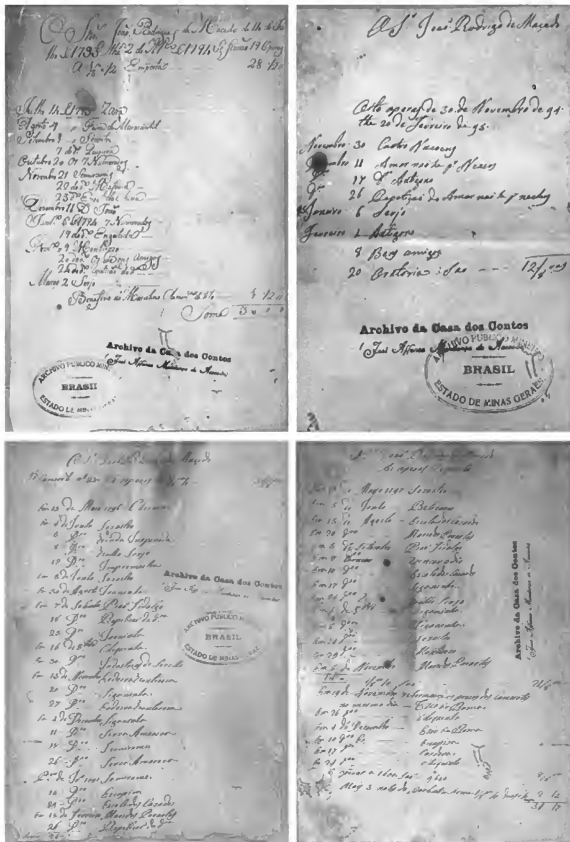



**Fig. 40**: Recibos de aluguel de um camarote na Casa da Ópera de Vila Rica por João Rodrigues de Macedo. Fotografias de Francisco Curt Lange, Belo Horizonte, Acervo Curt Lange.

A tabela 2 apresenta uma lista de obras representadas em diversas localidades da colônia entre 1770 e 1795; as anotações entre parêntesis são do próprio Curt Lange. Títulos em negrito referem-se a óperas das quais ele afirmou existirem fragmentos de partituras, sem revelar a localização. Os demais títulos correspondem a obras mencionadas nas "Crônicas do Cuiabá" e nos recibos de João Rodrigues de Macedo, referentes ao aluguel de um camarote na casa da ópera de Vila Rica.[12] Se algum dia reaparecerem, esses fragmentos poderão nos fornecer detalhes sobre a estrutura das peças, revelar até que ponto os libretos eram musicados, em que idioma eram cantados, quais as formas musicais preferidas, quão complexas eram as partes instrumentais, quão sofisticada era a instrumentação, o quanto eram manuseadas as partituras, se haviam partes de baixo-cifrado, e assim por diante. Por hora, podemos inferir que, quando eram utilizadas partituras européias, como as presentes no inventário de Coutinho, ou ainda de autores como Perez, Jommelli ou Marcos Portugal, algumas delas escritas especialmente para as vozes de Anton Raaff, Ghizziello e Caffarelli, produtores locais talvez verificassem a necessidade de realizar algumas adaptações. Isso não era incomum, mesmo em Portugal, como mostra Marita McClymonds ao analisar as adaptações de João Cordeiro da Silva para as óperas de Jommelli compostas para a corte de Lisboa.[13]

Além de simplificar passagens de algumas árias e substituir recitativos por diálogos falados, práticas locais e diferentes registros vocais poderiam também desempenhar um papel. Já que os *castrati* não eram comuns no Brasil antes de 1808, seus papéis poderiam ter sido cantados por vozes femininas, como Carlota Donay, ou por falsetistas, com a desvantagem evidente do desequilíbrio vocal e da extrema dificuldade na realização de certas passagens.



Mesmo com o desaparecimento das árias e fragmentos operísticos coletados por Curt Lange, um importante conjunto documental relacionado à ópera nova de Manuel Luiz, ou Teatro Régio do Rio de Janeiro vem sendo estudado pelo musicólogo David Cranmer. Através de suas pesquisas, Cranmer vem esclarecendo várias dúvidas sobre as características do repertório musical dos teatros brasileiros durante o período colonial e trazendo à atenção de pesquisadores, intérpretes e público um *corpus* musical em grande parte inédito.

Há várias décadas pesquisadores portugueses e brasileiros como Silva Dionísio, Adhemar Nóbrega, Cleofe Person de Mattos, e mais tarde o Cônego José Augusto Alegria já demonstravam ter conhecimento de que a Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa guardava em seu acervo algumas obras dramáticas compostas no Brasil em homenagem a dom João VI.[14] Destacavam-se nesse grupo obras como *Ulisséia* e *Triunfo da América*, de José Maurício Nunes Garcia, além de algumas peças de Fortunato Mazziotti e Bernardo José de Souza Queiroz. Imaginava-se que, como as peças haviam sido dedicadas ao regente, teriam sido de alguma maneira e em alguma época incorporadas à sua biblioteca particular e levadas a Portugal após 1821.

---

[12] A obra *Volgaço* (talvez baseada no libreto *Il Vologeso* ou no folheto de cordel *Assombros da constância entre Vologeço e Berenice*) não se encontra nas listagens de João Rodrigues de Macedo fotografadas por Lange. *Focas, ou Cíntia em Trinacria* é mencionada nas Crônicas do Cuiabá.

[13] McCLYMONDS, M. *Niccolò Jommelli: the last years*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

[14] Ver MATTOS, C. P. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970, p. 325.

Trabalhando há alguns anos na recatalogação da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, David Cranmer vem montando um enorme quebra-cabeças, cujas peças encontravam-se misturadas, quando não errôneamente arranjadas. Cranmer conclui que a existência de obras brasileiras na biblioteca particular do Duque de Bragança (título atribuído ao herdeiro da coroa portuguesa) não deveria ser creditada simplesmente à dedicação e posterior doação de obras musicais, mas sim à entrega do inteiro Teatro Régio a dom João VI – por doação, permuta ou devolução.[15] Quando Manuel Luiz passou as chaves do Teatro Régio do Rio de Janeiro a dom João VI em 1813, fato relatado cinqüenta anos depois por Moreira de Azevedo, Cranmer sustenta que a transação teria incluído todo o conteúdo do edifício, incluindo as partituras, cenários e figurinos, como era comum nesse tipo de transação durante o século XVIII. O inteiro arquivo musical da ópera nova teria então passado à biblioteca do regente e, em chegando a Portugal, a maior parte do material permaneceria em sua biblioteca pessoal, hoje guardada no Paço Ducal de Vila Viçosa, enquanto outra parte teria passado à Biblioteca Real, hoje no Palácio da Ajuda.

Através de um detalhado estudo paleográfico, Cranmer identificou no acervo do Paço Ducal um número expressivo de obras cuja caligrafia musical remete a copistas ativos no Rio de Janeiro durante o final do século XVIII e início do XIX, muitas delas contendo indicações de cantores que comprovadamente atuaram no Rio durante essa época. Na verdade, mesmo algumas obras que não foram copiadas no Rio de Janeiro, mas são provenientes dos teatros da Rua dos Condes, do Salitre, de São Carlos, e de Salvaterra, em Lisboa, contêm indicações de cantores brasileiros que atuavam na época dos vice-reis Luís de Vasconcelos e Sousa (1778-1790) e Fernando José (1801-1806), conforme a crônica escrita por Manuel Joaquim de Meneses em meados do século XIX.[16] O Cônego Alegria já havia registrado algumas dessas indicações de cantores em seu catálogo de 1989,[17] destacando-se as menções a [Joaquina] Lapinha, Manuel R[odrigues da] S[ilv]a e Gera[l]do, na partitura de *Il fanatico in Berlina*, de Paisiello (G34), e Geraldo, Ladislau [Benavenuto] e Luís [Inácio] em um terceto vocal (G89c), identificado por Cranmer como parte de *O disfarce venturoso*, de Marcos Portugal. Além dessas menções, Cranmer localizou em várias outras partituras os nomes de João dos Reis Pereira, [Mariana] Scaramelli, Maria Cândida, Francisca [de Paula], e Maria Jacinta – todos esses igualmente mencionados por Manuel Joaquim de Meneses. Tais indicações de cantores ocorrem em obras como *La pietà d'amore*, de Millico, *Il disertor francese* e *Il seraglio di Osmane* de Gazzaniga, *Il barbiere di Siviglia*, e *La molinara* de Paisiello e *L'Italiana in Londra* de Cimarosa, entre outras. Para Cranmer, várias dessas cópias são originárias de teatros portugueses, indo parar no Rio de Janeiro por razões ainda obscuras, e sendo ali encenadas por artistas locais. Isso sugere que havia também no Rio uma prática de empréstimos ou permutas de partituras semelhante à observada na casa da ópera de Vila Rica durante a década de 1770, só que em âmbito transoceânico.



[15] CRANMER, D. Ópera e música teatral no Rio de Janeiro durante o reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida. In: *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas, representações*. Lisboa: 2008 (no prelo).

[16] MENESES, M. J. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808* [c1850]. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20. Ver Apêndice 8.

[17] ALEGRIA, J. A. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Notável é a existência em algumas dessas cópias do texto italiano juntamente com a tradução em português, e Cranmer vem trabalhando com a hipótese de que talvez se tratasse do material que Antonio Nascentes Pinto utilizou nas produções preparadas para o vice-rei dom Luís de Vasconcelos no Rio de Janeiro, conforme a crônica de Meneses.[18] O contexto de tais produções ainda não foi plenamente esclarecido, mas é provável que exista alguma relação com as festas reais de 1786.

## 1808: tempo de mudanças

Concentrando sua pesquisa no período pós-1808, a maior virtude do trabalho de pesquisa de Ayres de Andrade, publicado em 1967 nos dois volumes de *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*, foi oferecer pela primeira vez um quadro amplo e claro da vida musical e social no Rio de Janeiro sob dom João VI e dom Pedro I.[19] Numa cidade que em três décadas foi a capital de três diferentes entidades políticas e nacionais, cultura, sociedade e política não mais poderiam ser analisadas sem levar-se em conta o papel desempenhado pela ópera como expressão artística, diversão da elite, demonstração do poder real, ou mesmo fonte de empregos.

Ayres de Andrade realizou parte de suas pesquisas pioneiras no Arquivo Nacional e no Museu Histórico Nacional, baseando-se também em artigos e anúncios em periódicos para compilar dados sobre músicos em atividade no Rio de Janeiro de 1808 a 1865 e óperas encenadas entre 1769 e 1865. Se o livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* é notório pela ausência de referências às fontes, o trabalho de pesquisa pode ser retomado a partir dos cadernos de trabalho de Andrade, guardados na Seção de Música da Biblioteca Nacional, nos quais ele anotava cuidadosamente a localização e o número de catálogo da maioria das fontes consultadas.



Na lista publicada por Andrade em 1967, recentemente revista e ampliada por Paulo Mugayar Kühl, é visível a mudança de gosto entre a chegada da corte portuguesa em 1808 e a abdicação do primeiro governante independente brasileiro em 1831 (Tabela 3). Cada vez mais espaço é dado à ópera cômica italiana, juntamente com a ópera francesa, enredos fantásticos, de resgate ou de temática "turca". A partir de 1820, a canonização de Rossini na Europa é confirmada também no Brasil. Até certo ponto, sua popularização deve-se à criação de uma companhia de ópera italiana em fins de 1821, a primeira a promover uma verdadeira temporada operística regular na cidade. Após o incêndio no teatro São João em 25 de março de 1824, um pequeno teatro passou a funcionar no edifício em obras, levando à cena produções mais modestas. Em 1826, a casa reabriu com um novo nome: Imperial Teatro São Pedro de Alcântara.

Ayres de Andrade não encontrou registros de óperas encenadas integralmente no Rio entre os anos de 1832, um ano após a abdicação de dom Pedro I, e 1843, três anos após a coroação de dom Pedro II. No ano seguinte, uma nova companhia de ópera

[18] CRANMER, op. cit. Ver também ALEGRIA, op. cit., p. 164-186, especialmente as entradas G23, G27, G28, G34 e G35, que, segundo Alegria, apresentam texto em português ou português/italiano de obras mencionadas em MENESES, op. cit.

[19] ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

italiana, com a soprano Augusta Candiani à frente, produziu seis óperas de Donizetti, quatro de Bellini e duas de Rossini, num total de 74 récitas.

**Tabela 3:** Óperas encenadas no Rio de Janeiro entre 1808 e 1831, segundo Ayres de Andrade.[20] Em itálico, acréscimos feitos por Paulo M. Kühl,[21] incluindo algumas peças ocasionais que Andrade conhecia mas optou por não listar.

*1809 Ulissea*

1809, *17* Le Due gemelle (Garcia)

*1810 O Triunfo da América*

*1811 A União venturosa*

1811, *17* L'Oro non compra amore (Portugal)

*1811 Demofoonte*

*1811 A Verdade triunfante*

*1812 A Saloia enamorada*

1812 Artaserse (Portugal)

*1813 O Juramento dos numes*

1814 Axur (Salieri)

*1815 La Griselda*

1817, 18, 20, 27 La Vestale (Pucitta)

*1817 A Castanheira*

*1817, 18, 19 Elogio*

*1817 Augurio di felicità*

1817 Merope (Portugal)

1818 Coriolano (Niccolini?)

1818 Camilla (Paër)

1819, 22, 27 La Caccia di Enrico IV (Pucitta)

*1819,* 21, 22, 26, 27 Tancredi (Rossini)

*1819 Il Gran Califfo di Bagdad (Rosquellas)*

1820, 26, 27, 28 Aureliano in Palmira (Rossini)

1821, 22, 26, 27, 29 La Cenerentola (Rossini)

1821 Pamella Nubile (Generali)

1821 Il Segreto (Mayr?)

*1821 A Rainha prussiana*

*1821 O Diabo a quatro ou O Sapateiro*

1821, 22, 26, 27, 28 Il Barbiere di Siviglia (Rossini)

1821, 22 Don Giovanni (Mozart)



[20] Ibid.

[21] KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil: século XIX*. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>

1821, 22, 27, 28, 29, 30 L'Italiana in Algeri (Rossini)
1822 La Prova d'una opera seria (Gnecco)
1822 Elisabetta, Regina d'Inghilterra (Rossini)
1823 Adelaide di Borgogna (Rossini)
*1823 Henrique Traslow ou Frederico II Rei da Prússia (Mosca?)*
*1823 Lodotska e O Descobrimento do Brasil*
*1823 Margarida d'Anjou (Meyerbeer)*
*1824 Oratório de Santa Cecília*
*1824 Oratório de Santo Hermenegildo*
1824, 26, 27 L'Inganno felice (Rossini)
1826, 27 Timonela, ou O Tutor logrado (Il Tutore Burlato, Soler?)
1826, 27 Adelina (Generali)
*1826*, 27 La Pietra del Paragone (Rossini)
1826 Il Filosofo (Mosca)
1826 O Sapateiro, ou As Damas trocadas (Le Donne Cambiate, Portugal)
1827 O Califa e a escrava (Basili)
1827 Roberto, chefe dos ladrões (?)
1827, 28, 29 Agnese (Paër)
1828 Adina, ou O Grão-Duque de Granada (Adina o Il Califfo di Bagdad, Rossini)
1828 Otelo (Rossini)
1828 Le Due Gemelli (Guglielmi?)
1828, 29 L'aio nell'imbarazzo (Donizetti)
1828, 29 Ser Marc'Antonio (Pavesi)
1829 Corradino Cuor di Ferro (Pavesi)
1829 Matilde di Shabran (Rossini)
1830 La Festa della Rosa (Coccia)
1830, 1831 La Gazza Ladra (Rossini)



Pode causar estranheza a ausência quase total de compositores brasileiros neste quadro. Mesmo Marcos Portugal, principal compositor dramático português do período, aparece em apenas quatro produções. Considerando-se que na música sacra o quadro era tão diferente – a maioria das obras executadas na Capela Real e em outras igrejas da cidade era composta por brasileiros ou portugueses – parece que os compositores locais levariam algum tempo para familiarizar-se com as mudanças de gosto e estilo no repertório dramático. Outro fator que não pode ser desconsiderado é a tradição profissional da colônia: o aprendizado, treinamento e atuação profissional dos compositores ocorria primariamente no âmbito da música sacra. Em vários casos documentados, o exercício concomitante das atividades de mestre de capela e diretor de óperas foi causa de conflitos, tornando-se célebres as polêmicas envolvendo Francisco Mexia em Minas Gerais e Antonio Manso em São Paulo, embora músicos

como Florêncio José Ferreira Coutinho e João de Deus de Castro Lobo também tenham atuado nos dois universos, aparentemente sem maiores problemas.

A ausência de compositores dramáticos brasileiros no período 1808-1831 também pode ser explicada pelo fato de que grande parte do repertório musical levado à cena no Rio de Janeiro durante o primeiro reinado era definido pelas preferências da companhia italiana que praticamente monopolizava a cena operística. De qualquer maneira, é notável a maneira como o novo estilo da ópera italiana influenciaria rapidamente a música sacra no Brasil na segunda e terceira décadas do século XIX, enquanto um novo tipo de ópera brasileira moldado a partir do *bel canto* italiano surgiria apenas na década de 1850. Por outro lado, sendo ideologicamente construída, a lista não prova a inexistência de compositores nacionais de música dramática durante o período regencial. Compositores locais de música dramática continuaram fornecendo música para um repertório mais descartável e menos afinado com as preocupações nacionalistas ou canônicas da musicologia brasileira do século XX.

## Em busca da singularidade

Ao longo do século XVIII, o teatro musical no Brasil – incluindo repertório, espaço e audiência – assumiu formas variadas, foi influenciado por gostos e tradições locais e importadas e desempenhou diferentes funções, de acordo com as mutáveis configurações políticas, econômicas, sociais e morais da colônia. Mas não seria correto pensar essas transições como estágios na evolução da ópera no Brasil, como se, das comédias espanholas da década de 1710 às óperas italianas da década de 1820, gêneros fossem sendo transformados em outros sucessivamente até atingir uma suposta forma ideal. Alguns daqueles gêneros coexistiram por décadas, enquanto outros desapareceram repentinamente. Por outro lado, se em certos aspectos o teatro na colônia seguia de perto o modelo da metrópole, em vários momentos da história há um distanciamento considerável. Não há, nem nunca houve no Brasil fenômeno equivalente à ópera de corte de dom José I. Já as comédias em música de Antonio José da Silva continuavam sendo encenadas no interior do Brasil quase um século após terem desaparecido em Portugal. E gêneros de teatro musical de meados do século XIX considerados genuinamente brasileiros, como a comédia de costumes e o teatro de revista possuem raízes no entremez luso-brasileiro de um ato do século XVIII, que serviu de base para desenvolvimentos análogos em Portugal.[22]



O entremez em um ato, dividido ou não em cenas, muitas vezes apresentava o texto em forma de prosa. A ocorrência de números musicais, quer pela identificação explícita (recitado, ária, coro, etc.), quer pelo súbito aparecimento de estrofes poéticas, raramente é observada nos folhetos do século XVIII, mas é freqüente nas primeiras décadas do século XIX. Desse gênero "menor" de teatro musical, que não é nada inferior em termos de flexibilidade e popularidade, sobrevive um grande número de folhetos e algumas partituras musicais.

Paulo Castagna recentemente localizou, no acervo musical da Casa de Cultura de Santa Luzia, Minas Gerais, as partes instrumentais de um entremez mineiro de 1820

[22] Ver BARATA, J. O. *Entremez sobre o entremez*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1977, p. 387-457 (separata da Revista Biblos, n. 53). LEVIN, O. M. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, v.7, n.11, jul-dez 2005, p. 10-20.

– dois violinos, baixo e trompas (cód. B-12).[23] As partes indicam o *incipit* vocal "Que desgraça", ainda não identificado.

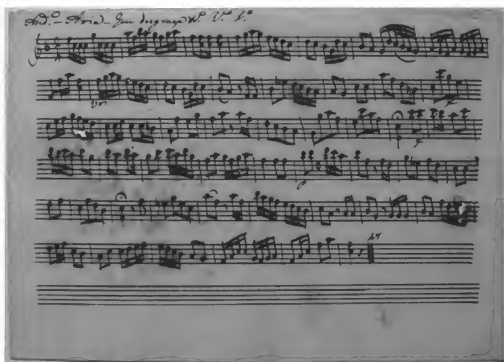



**Fig. 41**: Parte de violino I da ária "Que desgraça", de um entremez mineiro de 1820 . Santa Luzia, Casa da Cultura.

As partituras de dois entremezes com música de Bernardo José de Souza Queiroz compostos no Rio de Janeiro na primeira ou segunda década do século XIX e conservadas em bibliotecas do Brasil e de Portugal estão em melhor estado. Em Vila Viçosa encontra-se um conjunto de partes vocais e instrumentais de *A Marujada*, sobre o texto de José Daniel Rodrigues da Costa, impresso por Simão Tadeu Ferreira em 1798. David Cranmer reconhece na caligrafia musical o mesmo copista de *Zaira*, outra obra de Souza Queiroz.[24]

A Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ possui um conjunto de partes musicais do entremez *Os Doidos fingidos por amor*, sobre um folheto de autor desconhecido, impresso em Lisboa diversas vezes entre 1804 e 1820. O texto é todo em prosa, exceto pelos números musicais, sempre em hexassílabos ou heptassílabos. A música é de autoria de Souza Queiroz e ao que parece o conjunto está completo, pois além das vozes, são encontradas partes de cordas, oboés, flautas, trompas e fagotes para todos os números musicais indicados no folheto, além de dois números adicionais.[25] Na primeira das suas três cenas, o entremez apresenta um

---

[23] Agradeço a Paulo Castagna pela informação e pelas cópias das partes instrumentais gentilmente cedidas.

[24] Comunicação pessoal.

[25] Esse material já é conhecido de musicólogos brasileiros há várias décadas, e dois números foram gravados em 1965 por Alceu Bocchino, regendo a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, LP Angel

número para coro e orquestra, que funciona como abertura, além de um dueto e um terceto. A segunda cena traz apenas uma ária, e a terceira cena contém cinco árias e um coro final. *Os doidos fingidos por amor* ultrapassa em dimensões e número de personagens o típico entremez da segunda metade do século XVIII. De fato, se nas primeiras décadas do século XIX a ópera italiana substituiu a comédia ou "ópera" portuguesa em três atos como o principal gênero de teatro musical no Brasil, a retirada de elementos cômicos e diálogos em português, tão característicos dos espetáculos teatrais até então, deixa um vazio, que é gradualmente preenchido pelo entremez, elevado a gênero teatral auto-suficiente, pelo redimensionamento, acréscimo de números musicais e empréstimo de algumas convenções da finada comédia.

ENTREMEZ
OS DOIDOS FINGIDOS
POR
AMOR.

PESSOAS.

| | |
|---|---|
| *Pacovio*; velho. | *Cacilda*, dama. |
| *Florindo*, galan. | *Laurianna*, dama. |
| *Pithafre*, gracioso. | *Samacuco*, rustico. |

A Scena se figura na Corte em duas differentes Salas, e huma Praça.

SCENA I.

Sala curta.

*Sahe Pacovio, Laurianna, e Cacilda.*

*Pac.* SEnhora visinha, não teime comigo, que se me sóbe a birra á cabeça, vai tudo com a fortuna.

*Cac.* Senhor Pacovio, bem conheço o seu estravagante genio; não julgue que o aconselho para querer enfadallo, advirto-o porque me compadeço desta innocente sacrificada.

*Pac.* Pois he sacrificio casar Laurianna com hum homem tão rico, tão dengue, e galante como he o Senhor Samacuco?

*Cac.* Ah meu querido visinho, que só esse nome he capaz de tirar a vontade de casar á mulher mais desesperada.

*Pac.*

**Fig. 43**: Folha de rosto do entremez *Os doidos fingidos por amor.* Lisboa: Viúva Neves, 1815.

Isso tudo acarreta mudanças importantes na situação profissional dos compositores de música dramática. Em 1830, o texto redigido por Souza Queiroz para servir de base à renovação de seu contrato junto ao Imperial Teatro São Pedro de



3 CBX 414: *Música na corte brasileira vol. 5, A ópera no antigo teatro imperial.* Contudo, o primeiro número da obra, para coro e orquestra, foi interpretado como uma abertura instrumental; a ausência das partes cantadas na gravação resultou em uma peça sinfônica extremamente longa e repetitiva, prejudicando o julgamento da obra do compositor.

Alcântara demonstra que o cargo de "Mestre de música vocal e instrumental" da casa já havia adquirido as feições de uma profissão bastante especializada:[26]

> Digo eu Bernardo José de Souza Queirós, que me tenho contratado com o Ilmo. Sr. José Bernardes Monteiro, como Diretor do Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, para ser Mestre de Música vocal e instrumental do mesmo Imperial Theatro com as obrigações declaradas nesta escritura. Compor no idioma nacional elogios, farsas, entremezes, coros, ou outra alguma peça vocal, cuja letra me seja apresentada: fornecer a Orquestra de Sinfonias, de que está consideravelmente falta: inspecionar a Orquestra, tendo sempre em meu particular cuidado a escolha dos melhores professores; inspecionar o Arquivo, obrigações do ponto e copista, e finalmente, dirigir e zelar tudo que pertencer à Música, havendo por isto o ordenado de ________ pagável a meses em doze prestações, pelo espaço de um ano contado da data desta Escritura, que posto seja particular, terá a mesma força como se pública fosse, da qual assinei dois exemplares, um que fica em meu poder, outro em poder do dito Sr.
> Rio de Janeiro ____ de maio de 1830.

Não faziam parte das obrigações do mestre de música do teatro a composição e revisão de obras em idioma italiano, provavelmente por que, por esta época as partituras italianas originais seriam executadas com poucas intervenções, não havendo a necessidade de tal tarefa figurar em contrato. Compor aberturas orquestrais, inspecionar a orquestra, arquivo e ponto são obrigações mencionadas no contrato, mas não a direção dos espetáculos. Mesmo assim, Souza Queiroz dirigiu óperas no Teatro São Pedro naquele mesmo ano – *A Italiana em Argel* em 10 de julho de 1830 e outras obras não especificadas com a Companhia Italiana entre os dias 10 e 31 de julho de 1830, recebendo para isso a gratificação de 70$000, conforme documentação no Arquivo Nacional.[27] Ainda no início de 1831, anúncios no *Jornal do Commercio* mostram Souza Queiroz cumprindo outros itens de seu contrato junto ao Teatro São Pedro de Alcântara: para uma representação de 29 de janeiro de 1831 em benefício de Maria Cândida Brasileira, ele compõe cinco números para a farsa *Antes o vinho que a filha*, incluindo o lundu brasileiro *Mestre alfaiate*, que teria sido cantado e dançado por Maria Cândida e Manuel Batista Lisboa.[28]



Seria apenas após a vinda da família real que se consolidaria a atividade profissional regular documentada de compositor de música dramática – não mais o multifário adaptador-cenógrafo-diretor – e se observará uma demanda constante e regular por um repertório dramático majoritariamente inédito ou localmente composto. Pelo menos isso é o que sugere a documentação atualmente disponível, até

[26] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-808, 19.

[27] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Cadernos de esboços de Ayres de Andrade [sem numeração de catálogo, sem numeração de páginas]. Andrade identifica a fonte apenas como "Seção dos Ministérios – Arquivo Nacional".

[28] A obra parece ser uma resposta à farsa *Antes a filha que o vinho*, de Manuel Rodrigues Maia, que fazia parte do repertório do Teatro da Rua dos Condes em Lisboa e foi encenada no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro em 9 de outubro e 15 de novembro de 1830. Antes disso, em 20 de janeiro de 1811, teria sido representada na casa da ópera de Ouro Preto, sob a regência de João de Deus de Castro Lobo, segundo matéria do obscuro periódico *A Pomba*, da cidade de Ordem, reproduzida no Minas Gerais de 19 de outubro de 1898. Ver FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981, p. 134 n1.

que novas fontes e pesquisas elucidem a essência e extensão das atividades de Francisco Mexia e Florêncio José Ferreira Coutinho em Ouro Preto e Antônio Manso da Mota em Sabará, Salvador e São Paulo, como compositores, adaptadores ou diretores de música dramática.

Ao abordar os primórdios da música dramática no país, nenhuma das várias "histórias" da música brasileira menciona qualquer desses nomes. A exceção que confirma a regra é Souza Queiroz, que aparece de passagem em uma ou outra obra, como personagem de terceiro escalão. O aparecimento de mitos fundadores no campo da música dramática brasileira tem se caracterizado pela identificação de "gênios" nacionais e pela busca de indícios de "brasilidade", especialmente em produções de meados do século XIX. Além disso, intelectuais do século XIX tentaram localizar obras que apresentassem uma conjugação de fatores como o idioma nacional, a temática nacional e mesmo a independência política. Análises menos ufanistas, especialmente a partir de fins do século XX, reconhecem a existência de um contínuo luso-brasileiro, repleto de práticas e experiências comuns, permutas, transformações, adaptações e readaptações.

Além disso, qualquer argumentação em torno do idioma do canto dramático esbarra na complexa questão da conceituação de gêneros e na necessidade de compreensão dos processos de implante e posterior transformação dos modelos europeus. Empregar esse detalhe convencional como condição *sine qua non* para definir o surgimento da ópera brasileira implica em ignorar as particularidades do modelo anteriormente em vigência, a ópera italiana. Isso acaba condenando esta última à não-brasilidade, qualquer que seja o seu local de composição ou a nacionalidade de quem a compôs, um ponto de vista tão ingênuo quanto o seria negar a existência de elementos germânicos nas óperas italianas de Haendel, J. C. Bach, e Mozart, ou ibéricos nas de Martín y Soler e Marcos Portugal.



Fazendo uso de convenções transnacionais, compositores portugueses como Francisco Antonio de Almeida, Marcos Portugal e Bernardo José de Souza Queiroz musicaram integralmente libretos italianos ainda durante o Antigo Regime, mas não há registro de que algum compositor brasileiro tenha feito isso antes de meados do século XIX. A única suposta exceção, *Le due Gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia, jamais foi confirmada. De fato, nem sequer há registro de que algum compositor brasileiro tenha musicado integralmente qualquer libreto operístico ou folheto de cordel antes disso. Existem, no entanto, música para peças ocasionais e entremezes e pelo menos uma ópera completa composta no Brasil no início do século XIX.

A despeito do fato de que a partitura de *Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz, tenha os seus recitativos, árias, duetos, *ensembles* e coros escritos na sua totalidade em italiano, esta prática não era comum no Brasil na virada do século. Manuel Joaquim de Meneses explicou um pouco mais detalhadamente como produtores lidavam com a questão do idioma das óperas no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XVIII:[29]

> Luís de Vasconcelos [vice-rei de 1778 a 1790], conhecedor do talento dos cantores, organizou uma companhia lírica, sob a direção do Tenente Coronel de Milícias e Escrivão do Selo da Alfândega, Antonio Nascentes Pinto, entusiasta de

[29] MENESES, op. cit.

> música, que havia estado na Itália e ouvido os grandes mestres dessa época, o qual, para obsequiar o Vice-rei, se encarregou dos ensaios e traduziu em verso português as peças que então estavam em voga, como *Chiquinha*, *Italiana em Londres*, *Italiana em Argel*, *Piedade de amor* e outras. Além das peças líricas propriamente ditas, todos sabem que as antigas comédias eram intercaladas de árias e duetos, tais como as de Antonio José, *Labirintos de Creta*, *Variedades de Proteu*, *Precipícios de Faetonte*, *Alecrim e Mangerona*, *Encantos de Circe*, etc. e de outros autores, como a denominada *D. João de Alvarado*, tal era o gosto desse tempo. [...]
>
> Com a retirada de Luís de Vasconcelos, continuou o impulso dado ao teatro nos vice-reinados de seus sucessores, e novos cantores e cantoras foram aparecendo, bem como novas peças líricas, e entre elas, *Nina*, *Desertor francês* e *Desertor espanhol*, também traduzidas; até que chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deu novo impulso ao teatro. Além dela existiam as cantoras Francisca de Paula, Maria Jacinta, Genoveva, Inês e Maria Cândida; entre os cantores, Manuel Rodrigues Silva, Ladislau, Luiz Inácio e Geraldo, músico excelente que ainda existe, e o célebre baixo profundo João dos Reis. Com esta companhia foram à cena *Semíramis*, *Julieta e Romeu*, *Barbeiro de Sevilha*, *Ouro não compra amor* ou *Louco em Veneza*, outras peças que talvez hoje dificilmente vão à cena e estas peças eram executadas em italiano, não só porque já não existia Nascentes Pinto, como porque o gosto já era diverso.

As memórias de Meneses apresentam o relato em primeira mão de uma testemunha que vivenciou as modificações de gostos e práticas ocorridas nos últimos anos do século XVIII ao primeiro reinado. Das comédias portuguesas com alguns números musicais em sua juventude, Meneses passaria a assistir mais e mais adaptações de peças italianas ao "gosto do teatro português". Somente no início do século XIX é que viriam os libretos cantados integralmente em italiano.



A coleção de libretos italianos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, trazida com a Biblioteca Real em 1808, inclui vários dos títulos mencionados nesse capítulo e alguns citados por Meneses. Muitos deles trazem informações sobre estréias em Portugal, compositores, cantores, cenógrafos, etc. A coleção também inclui uma cópia do que teria sido o libreto utilizado para a primeira ópera composta por um brasileiro, *Le due gemelle*, pelo Padre José Maurício Nunes Garcia. Sua partitura está desaparecida e não há registro de que tenha sido jamais encenada – talvez porque não tenha sido jamais composta. A única informação, sobre a qual se baseiam todas as conjecturas, uma nota de Manuel de Araújo Porto Alegre em artigo publicado em 1856, décadas depois da morte de José Maurício: [30]

> Algum tempo depois, e por ordem de el-rei, escreveu para o Real Teatro de São João uma ópera intitulada – *Le due Gemelle*, cujas partituras se perderam, uma no incêndio do mesmo teatro e a outra, o original, nos papéis de Marcos Portugal, que foram vendidos a peso aos fogueteiros e taverneiros; pois que uma nota escrita pelo próprio punho de José Maurício feita no inventário da música do real tesouro em 1821, se acha o seguinte:
>
> *"Le Due Gemelle, drama em musica por José Mauricio: com instrumental e partes cantantes: a partitura se acha em casa do Sr. Marcos Portugal."*

---

[30] PORTO ALEGRE, M. A. Apontamentos sobre a vida e as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 19, 3º trimestre de 1856, p. 354-369.

> Algumas pessoas dizem que esta ópera nunca fôra à cena, porém outras afirmam que o fôra, mas que a monita secreta a separava do teatro, a fim de que somente Marcos Portugal ficasse em campo.

Admitindo-se que Porto Alegre tivesse de fato encontrado a tal informação, é de estranhar que nenhuma outra fonte contemporânea, ou mesmo um pouco posterior, como José Maurício Júnior, a tenha mencionado. Talvez fosse o caso de Porto Alegre ter lido 'por José Maurício' onde estaria escrito 'de José Maurício', o que indicaria simplesmente a posse do material. Ou então que o Padre tenha de fato musicado apenas algumas seções do libreto, haja visto serem comuns as práticas de *pasticcio* e substituição de árias no Teatro Régio de Manuel Luiz. Sabemos dos interesses teatrais de José Maurício pois além das conhecidas cantatas dramáticas ou semi-óperas *Ulisséia* e *Triunfo da América*, ele também compôs números avulsos, como o coral para a farsa, ou entremez *Manuel Mendes*.

Porto Alegre reconhece que mesmo entre seus contemporâneos, havia os que não acreditavam que *Le due gemelle* tivesse sido alguma vez encenada. Ayres de Andrade sempre afirmou que *Le due gemelle* foi encenada em 1809, mas seus argumentos não resistem à análise – o próprio Araújo Porto Alegre declara que ela havia sido escrita para o Real Teatro São João, ou seja, após 1813.

Quer tenha sido ou não encenada, e quer o libreto tenha sido musicado integral ou parcialmente por José Maurício, algumas informações sobre as características desta ópera mítica (se não imaginária) são obtidas a partir da análise de seu possível libreto, musicado várias vezes antes por compositores como Pasquale Anfossi (1784), Pietro Guglielmi (1786), Giuseppe Gazzaniga (1807), e Giuseppe Niccolini (1808).



É justo supor que José Maurício conhecesse o libreto de *Le due gemelle* disponível para consulta e empréstimo na Biblioteca Real, que funcionava ao lado do paço. O libreto de autor anônimo foi impresso em Lisboa por Simão Tadeu Ferreira e apresenta texto em italiano e tradução em português em páginas alternadas. Foi preparado para uma produção do Teatro de São Carlos em 1796, com música de Guglielmi e direção musical de Antonio Leal Moreira. Uma cópia da partitura, hoje na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, também se encontrava no Rio de Janeiro na década de 1810. O elenco é composto de sete personagens interpretados por seis cantores (as gêmeas são interpretadas pela mesma cantora). Estereótipos são visíveis em alguns nomes – Don Polidoro, Don Nasturzo e Don Procolo – mas não tanto quanto encontraríamos num entremez ibérico ou *intermezzo* italiano. Há muita ação e apenas algumas árias, destacadas no texto pela estrutura poética. Mesmo estas, diferem das típicas árias da ópera séria por possuírem textos mais longos e pouca reiteração. Seriam, portanto, de caráter mais silábico, sem oferecer muitos lugares para a ornamentação melódica. Isso concorda com o que se sabe sobre as diferentes demandas técnicas feitas aos cantores de ópera séria e cômica de fins do século XVIII.

LE DUE GEMELLE:
DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO TEATRO
DI
S. CARLO,
DELLA PRINCIPESSA
LA PRIMAVERA DELL' ANNO 1796.

LISBOA M. DCC. LXXXXVI.
Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.



**Fig. 44**: Folha de rosto de *Le due gemelle*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1796.

Sendo a ópera cômica muito mais realista que a ópera séria, a personagem que toca viola (*chitarra*) em *Le due gemelle* oferece um pretexto conveniente para a inclusão de um número musical sem comprometer a verossimilhança do enredo. É esta uma das razões pelas quais existem tantos professores de música ou compositores amadores nas óperas cômicas e *intermezzi*. Paradoxalmente, quando tais gêneros são levados à cena, o palco é o perfeito espaço para a transgressão: aristocratas são satirizados, maridos são enganados, e os servos revelam-se mais espertos que os senhores.

Talvez tenham origem aí as conclusões puritanas de Cleofe Person de Mattos a respeito da possível fonte utilizada por José Maurício. Mattos não acreditava que o padre pudesse ter escrito uma ópera cômica sobre um libreto tão "jocular e dramaticamente complicado" como aquele utilizado por Guglielmi, e conclui: "não parece adequado a encontrar eco no padre a ponto de imaginá-lo servindo-se do mesmo texto".[31] Entretanto, tudo indica ser este o único libreto com esta temática a circular no Rio no tempo de José Maurício.

---

[31] MATTOS, C. F. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, p. 378.

A despeito dessa ausência, algumas partituras de música dramática semi-operística (*entremezes* e peças ocasionais – cantatas encomiásticas, elogios, *azioni teatrali*) escritas no Brasil, tanto por brasileiros como por portugueses, também sobreviveram em arquivos e bibliotecas dos dois países:

*Triunfo da América* (1809) drama por José Maurício Nunes Garcia (Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa); libreto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho (Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1810).

*Ulisséia* (1809) drama heróico por José Maurício Nunes Garcia (Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa); sobre o drama *Ulyssea Libertada*, de Miguel Antonio de Barros (Lisboa: João Evangelista Garcez, 1808).

*A Defesa de Saragoça* (1812) drama por Fortunato Mazziotti (Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa); sobre o drama *Palafox em Saragoça* de Antonio Xavier Ferreira de Azevedo (Salvador: Manoel Antonio da Silva Serva, 1812).

*O Juramento dos Numes* (1813): drama por Bernardo José de Souza Queiroz (Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ); libreto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho (Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813).

*A Estrela do Brasil* (1816): cantata dramática por José Joaquim de Souza Negrão (Museu Histórico Nacional).

*Último Cântico de David* (1817): cantata dramática por José Joaquim de Souza Negrão (Biblioteca Nacional); texto de José Eloi Ottoni.

*Os doidos fingidos por amor* (data desconhecida): entremez por Bernardo José de Souza Queiroz (Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ); sobre o folheto de mesmo nome impresso várias vezes em Lisboa (Lisboa: João Rodrigues Neves, 1804; Lisboa: Viúva Neves e Filhos, 1815; Lisboa: J. F. M. de Campos, 1820).

*A Marujada* (data desconhecida): entremez por Bernardo José de Souza Queiroz (Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa); sobre o folheto de José Daniel Rodrigues da Costa, impresso em Lisboa (Simão Tadeu Ferreira: 1798).



Todavia, no que se refere à ópera no sentido estrito do termo, até que sejam encontradas novas fontes, a partitura mais antiga escrita no Brasil é *Zaíra*, composta entre 1808 e 1809 pelo português Bernardo José de Souza Queiroz (1765-1837).

## A partitura de *Zaira*

Em 1900, o musicólogo e crítico português Ernesto Vieira deparou-se, na Biblioteca da Ajuda, com a partitura de *Zaira* – "obra de pouco merecimento", segundo ele. Vieira também estava certo de que Souza Queiroz era brasileiro, convicção que talvez tenha desempenhado algum papel em seu julgamento.[32] Além da partitura na Biblioteca da Ajuda, partes cavas de *Zaira*, juntamente com a partitura de uma ária adicional, estão guardadas na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, também em Portugal. A música dos recitativos não foi encontrada, mas os textos são anotados na

[32] VIEIRA, E. *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa: Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900, p. 233. Ver Apêndice 3.

partitura, sempre em italiano, nos locais em que seriam cantados. É aí que reside o grande enigma dessa obra, pois a julgar pela documentação remanescente, a prática da época no Brasil apontaria para a realização de recitativos apenas nas introduções e transições internas das árias (*recitativo accompagnato*), não nos diálogos (*recitativo secco*), que parecem ter sido até então sempre falados, e em português. Evidentemente, Queiroz pode ter tentado justamente propor a adoção daquela convenção, até então desconhecida no Brasil.

*Zaira* certamente não foi a primeira ópera a ter sido composta no Brasil, mesmo não se pensando no sentido estrito do termo, mas é a mais antiga cuja partitura sobrevive. Marcos Portugal também teve algumas de suas óperas encenadas no Brasil durante a regência de dom João VI – todas compostas na Europa, pensadas para diferentes forças musicais. Pelo menos parcialmente, talvez seja este também o caso de *Zaira*, pois não se sabe se Souza Queiroz a compôs integralmente no Rio de Janeiro ou se a trouxe na bagagem, por assim dizer.

Embora a partitura não seja datada, não resta dúvida de que *Zaira* foi copiada antes de 1815, pois Souza Queiroz pensava em produzi-la no aniversário da rainha, dona Maria, em 17 de dezembro. Como a rainha morreu no início de 1816, a encenação de *Zaira* poderia ter ocorrido em algum 17 de dezembro entre 1809 e 1815. Contudo, nenhum registro da encenação de *Zaira* foi até o momento localizado, embora existam menções a outras produções celebrando o aniversário de dona Maria:



> 17 de dezembro de 1811: *L'Oro non compra amore*, por Marcos Portugal (ópera cômica, estréia em Lisboa, 1801)
>
> 17 de dezembro de 1812: *Artaserse*, por Marcos Portugal (ópera séria, estréia em Lisboa, 1806)
>
> 17 de dezembro de 1814: *Axur*, por Antonio Salieri (ópera séria, estréia em Viena, 1789)

Se *Zaira* foi alguma vez encenada, isso certamente teria ocorrido nos primeiros anos de permanência da corte portuguesa. *Zaira* é uma ópera tão sintonizada com as produções portuguesas das décadas de 1760 a 1780, com longas árias multisseccionais, pouca ação e um virtuosismo vocal marcado por frequentes e longas coloraturas, que é difícil acreditar que o seu estilo arcaico pudesse agradar uma platéia posterior, já acostumada com as mudanças promovidas por Mayr, Paër, Pucitta e Rossini, cujas óperas passaram a ser encenadas no Rio de Janeiro na década de 1810 e antes disso em Lisboa.[33]

[33] Em 1811, uma ópera *Zaira* foi encenada na casa de ópera de Vila Rica, mas não se conhecem até o momento detalhes sobre o compositor.

Zaira Tragédia
Adornata di Musica
ed offerta
A Sua Altezza Reale
Il Serenissimo Principe Reggente
Nostro Signore
da
Bernardo Giuseppe de Sousa Queiroz
Per celebrare
Il Felicissimo Giorno Natalizio
di
Sua Maestà Fidelissima

**Fig. 45**: Folha de rosto de *Zaira*, de Bernardo José de Souza Queiroz. Lisboa, Biblioteca da Ajuda.



Documentos na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional sugerem uma data ainda mais recuada para a composição de *Zaira*. Em uma petição de 1809 para que se lhe fosse permitido estabelecer uma escola pública de música, Souza Queiroz declarava haver dedicado uma ópera e uma missa completa à Rainha, enquanto atuava intermitentemente como Mestre da Capela Real, acrescentando que tais obras "mereceram geral estima". Isso teria ocorrido no próprio ano de 1809 ou pouco antes disso.[34] Assim, se essa ópera é *Zaira*, o que é bem provável, e se ela chegou a ser encenada, o que é duvidoso, o espetáculo provavelmente teve lugar na ópera nova, já renomeada Teatro Régio, então sob a direção de Manuel Luiz.

A partitura e partes cavas de *Zaira*, escritas por pelo menos três copistas, ajudam-nos a entender um pouco sobre a dinâmica da produção operística, tipos de vozes então disponíveis no Rio de Janeiro e processos de composição e revisão musicais, geradas por necessidades locais ou de última hora.[35] Algumas partes de violino contêm indicações de digitação, e outras partes aparecem em mais de uma cópia, por diferentes copistas. Se isso sugere que houve uma récita – ou que pelo menos um ensaio tenha sido planejado ou realizado – todas as partes estão em perfeito estado de conservação, mostrando poucos sinais de manuseio. Vários cortes na

---

[34] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, sob as cotas Ms C-808, 19 (1809-10) e Ms C-808, 19 (25/09/1810).

[35] Agradeço a Sérgio Dias por me enviar as partes cavas de *Zaira*, que ele localizou no Palácio de Vila Viçosa, após indicação de Bárbara Villalobos.

partitura – alguns replicados nas partes, outros não – foram provavelmente motivados pela dimensão das árias. Mesmo sem os recitativos simples, uma encenação dos dois atos de *Zaira* no Teatro Central de Juiz de Fora, em 31 de julho de 2003, durou cerca de três horas.[36]

Senhor

De Vossa Alteza Real

O mais humilde, e o mais fiel criado

Bernardo José de Souza Queiroz

**Fig. 46**: Dedicatória de *Zaira*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda.



Em *Zaira*, Souza Queiroz utilizou uma estrutura de ária de composição contínua, comumente encontrada na escola portuguesa de influência napolitana, geralmente em três seções em andamento progressivo ou em duas seções em

[36] Orquestra do Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, Sérgio Dias (regência), Walter Neiva (direção cênica), Neyde Thomas (preparação vocal), Kalinka Damiani (Zaira), Marcos Liesenberg (Orosmane), Maécio Gomes (Nerestano), Murilo Neves (Lusignano), Tatiana Figueiredo (Fátima), Jefferson Pires (Corasmino).

andamento rápido e um cantabile como seção central. Curtos recitativos às vezes funcionam como transições. Se na estrutura musical este modelo parece antecipar a *scena drammatica* italiana da década de 1830, o uso pouco original do texto enfraquece a continuidade dramática. Durante os dez a doze minutos de uma ária explorando vários andamentos e afetos, o cantor percorre apenas oito a doze versos de um texto que propicia pouca ou nenhuma ação.[37]

Circunstâncias e gostos locais podem ter desempenhado um papel na escolha de um elenco masculino com tenores nos três papéis principais (o quarto é um barítono de registro agudo): mudanças na tessitura vocal—de baixo para tenor—estavam entre as modificações mais comuns realizadas nas óperas de Jommelli, quando encenadas na corte portuguesa algumas décadas antes. A profusão de duetos, *ensembles* e números corais em *Zaira* também pode ser explicada pelo gosto português vigente, que já havia custado a Jommelli um bocado de trabalho, como ele próprio se queixou em 1769.[38] Mais do que provar uma suposta ligação com a música sacra, tais números parecem revelar alguma influência da tragédia lírica francesa e ópera cômica italiana. De maneira similar, na Espanha libretos de Metastasio eram adaptados a fim de incluir *ensembles*, números corais e mesmo personagens cômicos, neste caso demonstrando a influência da forma local de ópera cômica, a *zarzuela*.[39]

Como era de se esperar em uma ópera de temática oriental, há um certo exotismo estereotipado, representado por alguns elementos do estilo *alla turca*: harmonias alternadas de I e V graus ou imobilidade harmônica e repetição de padrões rítmicos bastante simples em compasso binário (Ex. 1 e 3). Outras características deste *topos*, como o cromatismo e o uso de flautim e percussão, por exemplo, não são encontradas na partitura de *Zaira*.



**Ex. 1**: Bernardo José de Souza Queiroz: *Zaira*, Ato I, Cena 5

[37] Ver no Apêndice 10 a redução para piano de uma ária de *Zaira*.

[38] McCLYMONDS, M. *Niccolò Jommelli: The last years, 1769-1774*. Ann Arbor: UMI Research Press: 1980, p. 127-50, 600-1.

[39] LEZA, J. M. Metastasio on the Spanish stage, *Early Music*, v. 26, n. 4 (novembro de 1998), p. 623-31.

**Ex. 2**: Franz Joseph Haydn: *L'incontro improvviso*, Abertura, comp. 20-25.



**Ex. 3**: Bernardo José de Souza Queiroz: *Zaira*, Ato II, Cena 5.

A fonte do libreto é a tragédia *Zaïre*, de Voltaire, publicada em 1732, que permanecia popular ainda nas primeiras décadas do século XIX. O enredo transcorre

em um serralho em Jerusalém durante as cruzadas e inspirou várias peças e óperas "turcas", especialmente durante a segunda metade do século XVIII. Souza Queiroz utilizou o mesmo libreto revisado por Giuseppe Caravita para as produções de Marcos Portugal, de 1802 e 1804, no Teatro São Carlos, em Lisboa. Tendo o próprio Souza Queiroz percebido que *Zaira* não era a melhor escolha para celebrar o aniversário da rainha, a escolha deve ter sido definida pela popularidade da peça, sua preferência pessoal, ou mesmo pela presença no Rio de enviados persas e a curiosidade que isso despertou na população. Além disso, sendo *Zaira* uma ópera sobre exílio e resgate, é inescapável a analogia com o próprio exílio da corte portuguesa.

O libreto destaca o direito paterno e a lealdade para com a família e a religião – de fato, seu título alternativo, *Il trionfo della religione*, deixa transparecer um enredo cristão moralista. A lição principal de Voltaire – a ignorância, atraso e prejuízo representados pela intolerância religiosa – perde-se totalmente na adaptação, substituída pela visão bitolada do muçulmano passional e vingativo, manipulado por seus conselheiros. Adaptações como essa ajudaram a perpetuar o estereótipo do árabe ciumento e irracional, que de certa forma ainda persiste.[40]

A escolha do libreto, que já havia sido musicado alguns anos antes por Marcos Portugal para duas produções no teatro São Carlos em Lisboa, demonstra que a corte portuguesa estava em sintonia com o gosto europeu por temas exóticos, pelas óperas turcas, de resgate e óperas mágicas. Mas o número crescente de óperas "turcas" encenadas no Rio de Janeiro, assim como a popularidade de "marchas turcas" para o piano após a chegada da corte portuguesa levanta alguns questionamentos sobre o exotismo em países periféricos e suas colônias.



A forte presença árabe na península ibérica, ainda visível após a reconquista – na arte, arquitetura, música e linguagem – além da numerosa população negra em Lisboa e Sevilha, conferia uma atmosfera não-ocidental a Portugal e à Espanha desde o século XVI, ou pelo menos era essa a percepção norte-européia. Similarmente, as colônias ibéricas nas Américas passaram por um período de crise de identidade durante o período em que se tornaram independentes. As novas nações possuíam uma marcante presença nativa e africana, mas eram governadas por uma elite branca desejosa de emular a cultura e os modos de seus ancestrais e colonizadores, enfim, a "civilização". Tentavam parecer ocidentais – ainda que o seu conceito de ocidental fosse considerado exótico demais para observadores do norte dos Pirineus. Até certo ponto, a cultura latino-americana nasce daquele conflito.

Mas como seria representado o "outro" em um país considerado exótico segundo os padrões ocidentais? A encenação de enredos orientais nos teatros brasileiros poderia ajudar a elite local a abstrair da realidade encontrada em suas próprias ruas – espaço de negros e mulatos – e tentar identificar-se com a "civilização" européia ao escolher um "outro" comum. Contudo, no palco atuavam atores mulatos, negros e brancos, e nem sempre o papel de um herói europeu era interpretado por um branco. Pelo menos até a década de 1830, nos intervalos das óperas ainda havia a encenação de entremezes e números dançados, como o lundum e o fandango. Se essa prática desagradava alguns viajantes do norte da Europa, se ingleses, franceses e alemães consideravam isso de mau gosto, imoral ou transgressivo, a platéia local não via nada de estranho. Afinal, era essa a tradição por mais de um século. Como concluiu

[40] Ver SAID, E. *Orientalism*. Nova York: Vintage Books, 1979, p. 118-9.

Edward Thompson ao estudar a cultura popular britânica no século XVIII, transgressão e rebeldia visavam não a implantação do novo e do moderno, mas a manutenção dos costumes.[41]

**Fig. 47**: Gravura de Moreau e Simonet para a cena final de *Zaïre*, de Voltaire.



[41] THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 19.

## Capítulo 6

### Gênero e Raça

Em fins de 1729, buscando obter permissão oficial para que companhias teatrais estrangeiras pudessem se apresentar em Lisboa, o Conde de Ericeira prometeu ao rei dom João V que os camarotes dos homens teriam acessos separados dos das mulheres, e que nem mesmo os maridos teriam permissão para assistir às peças ao lado de suas esposas.[1] No Brasil, restrições desse tipo eram condicionadas por práticas locais de separação de gênero, raça e classe social, adotadas nas igrejas, procissões e festas desde o século XVI, e que continuaram em algumas regiões mesmo após a vinda da Corte Portuguesa em 1808.

Ao descrever uma apresentação de marionetes no Rio de Janeiro – provavelmente na ópera velha – um viajante francês anônimo esclareceu como a platéia era dividida por volta de 1748:[2]

> O espaço quadrado servia de platéia e estava coberto por bancos com braços, semelhantes aos nossos bancos de igrejas, onde todos os homens ocuparam os lugares indistintamente; as mulheres acomodaram-se nos camarotes, situados em volta do edifício, a nove ou dez pés de altura, de onde elas podiam ver comodamente o espetáculo e olhavam os espectadores, enquanto manipulavam maliciosamente as cortinas destinadas a ocultá-las.

Em Lisboa, cortinas seriam abolidas nos teatros públicos pelo Chefe de Polícia Diogo Inácio de Pina Manique na década de 1780, provavelmente porque, ao ocultar seus ocupantes, elas encorajavam as mesmas práticas que deveriam prevenir.

A ata de 27 de novembro de 1760, do Senado da Câmara de Salvador, referente ao tablado ou teatro efêmero construído por Bernardo Calixto Proença, revela que ele possuía camarotes e espaços diferenciados para mulheres, nobreza e o povo comum.[3] A função daquele espaço como delimitador de hierarquias sociais permaneceria à medida que teatros permanentes eram construídos ou reformados no Brasil na virada para o século XIX. De certa maneira, isso é observado ainda hoje. Já a separação por gênero – somente homens na platéia e mulheres e homens em camarotes separados – continuaria sendo adotada em teatros brasileiros até o início do século XIX. Se o costume começava então a desaparecer no Rio, onde camarotes mistos eram cada vez

---

[1] BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 13.

[2] SONNERAT, P. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*. Paris : Dentu, 1806. v. 4, p. 26-27. Para essa e outras citações em outros idiomas, ver Apêndice 9.

[3] Salvador, Arquivo Histórico da Fundação Gregório de Mattos, Atas da Câmara da Cidade do Salvador, livro 27, p. 285. Reprodução diplomática em SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Atas da Câmara: 1751-1765*. Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1996, p. 247, 251 e 252.

mais comuns, a platéia continuaria a ser, com raras exceções, espaço exclusivo dos homens até meados daquele século.

No teatro do Recife, Louis François de Tollenare viu em 1817 seis ou sete mulatas em uma fileira de camarotes exclusivamente reservada às mulheres – "mulheres públicas [...] pouco sedutoras e ridiculamente exibidas", concluiu.[4] Embora não se possa precisar até que ponto refletiam uma correta avaliação profissional, os comentários de Tollenare deixam transparecer algo da sempre-presente percepção sexualmente carregada do homem europeu sobre a mulher brasileira.

Em 1817, Auguste de Saint Hilaire relatou que na casa da ópera de Vila Rica "só os homens fica[va]m na platéia, e aí se senta[va]m em bancos". Ele não deu detalhes sobre os ocupantes dos camarotes, provavelmente separados por sexo, conforme a prática documentada alguns anos antes. A maioria dos atores que Saint Hilaire viu eram mulatos, que cuidavam em cobrir suas faces com uma camada de maquiagem branca e vermelha – costume também dos atores brancos da época – enquanto suas mãos, relatou ele, traíam "a cor que a natureza lhes deu". [5] Mais tarde, Saint-Hilaire foi a São Paulo, onde viu um grupo de atores amadores representando *O Avarento*, de Moliére, e uma farsa: os atores eram artesãos, na maior parte mulatos, e as atrizes, segundo ele, "mulheres públicas" cujo talento pareceu-lhe "em harmonia perfeita com a sua moral: poder-se-ia dizer que se tratavam de marionetes que se fazem mover com fios".[6]

Cantoras e atrizes atuavam regularmente nos teatros portugueses durante boa parte do século XVIII. Contudo, um escândalo envolvendo a cantora italiana Anna Zamperini e o filho do Marquês de Pombal mudaria isso por um tempo. Pressionado pela rainha dona Maria, o Chefe de Polícia de Lisboa, Pina Manique, emitiu um novo regulamento para a encenação de comédias nos teatros públicos, desde que apresentassem apenas atores e cantores, efetivamente banindo as mulheres dos palcos.[7] Mas a regra, que permaneceu em vigor em Lisboa durante boa parte da década de 1780, não era observada da mesma forma em todos os domínios portugueses, como observou o tenente espanhol Juan Francisco de Aguirre em sua descrição da ópera nova do Rio de Janeiro em 1782:[8]



> También goza esta ciudad de la representación de comedias que llaman ópera, y el teatro aunque pequeño es de figura adecuada, lo que no sucede en la de Lisboa por lo que es mejor. En el día es el único en que se representan comedias por mujeres, pues en Europa solo las permite la reina con la condición de que todo lo hagan los hombres.

As observações de Aguirre são ambíguas no que diz respeito às dimensões dos edifícios. Administrada desde 1775 por Manuel Luiz Ferreira, a ópera nova poderia ser melhor equipada que o Teatro do Salitre, em Lisboa, mas era menor que o Teatro da

---

[4] TOLLENARE, L. F. *Notes dominicales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1973, v. 3, p. 652.

[5] SAINT-HILAIRE, A. *Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*. Paris : Grimbert et Dorez, 1830, p. 147-148.

[6] SAINT-HILAIRE, A. *Voyage dans les provinces de Saint Paul et et Sainte Catherine*. Paris : Arthus Bertrand, 1851, v. 1, p. 283-284.

[7] BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 105.

[8] AGUIRRE, Juan Francisco de. Diario de Aguirre. *Anales de la Biblioteca*, v. 4, 1905, 1-271, p. 73.

Rua dos Condes. Talvez Aguirre não tenha levado essa casa em consideração devido ao pequeno número de obras levadas à cena em Lisboa na década de 1780. De qualquer forma, sua avaliação de que em 1782 a casa da ópera do Rio era "melhor" do que o teatro lisboeta parece ser baseada unicamente no fato de que a primeira admitia mulheres nos palcos. Todavia, mesmo na colônia, outras localidades além do Rio de Janeiro parecem ter ignorado a proibição às mulheres nos palcos. Em Ouro Preto, as primeiras referências a mulheres no palco datam de 1770. Em carta ao doutor José Gomes Freire de Andrade, em Vila Boa de Goiás, o proprietário da casa da ópera de Vila Rica, João de Sousa Lisboa, revelava em 20 de setembro de 1770:[9]

> Saberá V.M.cê que já tenho na casa da ópera duas fêmeas que representam, e uma delas com todo o primor, muito melhor que as do Rio de Janeiro, e estimarei que me tenha também por lá de ver V.M.cê

Se essa prática antecede a proibição de Pina Manique, Francisco Curt Lange demonstrou que houve alguma continuidade no emprego de cantoras e atrizes, já que as óperas encenadas durante as festas reais de 1786 contaram com pelo menos quatro cantoras, duas delas comprovadamente mulatas. Existem registros de pagamento tanto às cantoras Ana Joaquina (4 oitavas), Violante Mônica (4 oitavas) e Antônia Fontes (valor ilegível), como a seus correpetidores: Gabriel de Castro pelo "ensino de música a Violante Mônica", 3 oitavas de ouro, e Julião Pereira pelo "ensino de uma ópera a Ana Joaquina", 1 oitava de ouro, além de uma entrada genérica citando o "ensino de música às damas".[10] Tudo indica que mulheres começaram a ser admitidas nos palcos do Rio de Janeiro apenas alguns anos antes. A carta de Sousa Lisboa deixa claro que em 1770 havia mulheres atuando nos palcos do Rio de Janeiro, embora James Forbes tanha relatado que em 1765 isso ainda não era muito comum naquela cidade:[11]



> Eles também possuem uma boa casa de ópera, onde geralmente há ópera duas vezes por semana, e adicionalmente, em cada feriado. Eu acho que a música e a dança são as melhores partes das suas óperas. Eles não possuem mulheres que apareçam no palco e os homens que as representam são bastante desajeitados em todas as suas ações, e mesmo aqueles que aparecem em seu próprio personagem não são atores extraordinários.

Talvez não seja totalmente correto pressupor que houvesse alguma proibição oficial à presença de mulheres nos palcos, pois não se conhece legislação específica no Brasil. Além de costumes locais e proibições domésticas, a ausência de mulheres nos palcos refletia gostos e práticas teatrais da primeira metade do século XVIII que ainda perdurariam em lugares distantes, como Salvador e Cuiabá, muito tempo depois de terem desaparecido no Rio de Janeiro e em Minas Gerais.

---

[9] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1174, f. 42v.

[10] OLIVEIRA, T. B. *A música oficial em Vila Rica.* Apostila não publicada, p. 57. LANGE, F. C. La música en Minas Gerais un informe preliminar, *Boletín latino-americano de música*, n. 6 (1946), p. 434, 436; A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados. *Anuário do Museu da Inconfidência*, v. 6 (1979), p. 49, 56.

[11] FORBES, J. *Manuscript upon Brazil.* 15 nov. 1765. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 49,7,2. Transcrito em *Anais da Biblioteca Nacional*, n. 99 (1979), p. 152.

Por volta do final do século XVIII, a distante Cuiabá, no centro geográfico da América do Sul, já possuía uma tradição de teatro popular apresentando atores, cantores, dançarinos e instrumentistas, todos homens. Um relato detalhado sobre a encenação de tragédias, comédias, entremezes, farsas e bailes entre os dias 6 de agosto a 11 de setembro de 1790 foi publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo no final da década de 1880.[12]

O manuscrito, cujo paradeiro atual é ignorado, teria sido trazido de Cuiabá pelo Ouvidor Diogo de Toledo Lara Ordonhes Rendon (1752-1826), passando em seguida aos cuidados de seu irmão, o Marechal José Arouche de Toledo Rendon (1756-1834), cujos herdeiros o teriam confiado a Antonio de Toledo Piza, um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Dividido em três seções, "Notas sobre festas em Cuiabá no século passado", "Lista das pessoas que entraram nas funções principais das festas de 1790" e "Crítica dessas festas", o documento detalha o nome de cada personagem – escravos, negros livres, mulatos, comerciantes e artesãos – trazendo também notas críticas sobre a maioria das apresentações. Entre as obras representadas, o autor do documento mencionou *Aspásia na Síria* (comédia), *Ourene* (comédia), *Saloio cidadão* (entremez ou comédia), *Zenóbia no Oriente* (comédia ou tragédia), *D. Inês de Castro* (tragédia), *Amor e obrigação* (comédia), *Conde Alarcos* (comédia), *Tamerlão* (comédia), *Zaira* (tragédia), *O tutor enamorado* (entremez), *Ezio em Roma* (ópera), *Focas* (tragédia), *Sganarellos* (entremez), *Sesóstris no Egito* (comédia) e *Emira em Susa* (comédia).



Um dos relatos mais interessantes descreve a encenação de *Tamerlão na Pérsia*, em 26 de agosto de 1790 por um grupo de atores e cantores *crioulos* (negros nascidos no Brasil):[13]

> Esta noite saiu a público a comédia de Tamerlão na Pérsia, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a idéia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo. Todos os mais companheiros são bons e já tem merecido aplauso nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e dueto, que aprenderam com grande trabalho, e como só o fazem por curiosidade, causaram muito gosto.

Se, como diz a crítica, os atores e cantores já haviam merecido aplauso nos anos anteriores, isso supõe uma atividade teatral mais ou menos regular, o que também é comprovado pela documentação levantada por Carlos Francisco de Moura.[14]

Uma orquestra composta por cordas e flautas (também uma trompa em *Zaira*) acompanhou a maioria destas representações. Em 31 de agosto de 1790, *Ezio em Roma* foi encenada por um grupo de mulatos (*pardos*). O relato detalha que os atores "cantaram muitas árias, que executaram bem, pois eles todos são curiosos na cantoria,

[12] PIZA, A. T. Lista das pessoas que entraram nas funcções principaes de Agosto de 1790, e Crítica das Festas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 219-242.

[13] Ibid., p. 239-240.

[14] MOURA, C. F. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Cuiabá: SUDAM, 1976.

além do que a dama que fazia o papel de Honória é músico de profissão, de voz e estilo. A orquestra foi numerosa e tocou muitas sonatas". A seção *Lista das pessoas que entraram nas funções principais* nomeia os atores e seus respectivos papéis, do que se depreende que a "dama" que representou Honória era Joaquim José dos Santos Nery. Aliás, todos os outros papéis femininos foram representados por homens, inclusive nos bailes e contradanças, prática ainda mantida em algumas festas tradicionais no interior de Goiás.

Do século XVI ao XVIII muitas obras dramáticas espanholas e portuguesas apresentavam personagens mulatos e negros, embora não se saiba até que ponto na Península Ibérica os papéis eram representados por atores mulatos e negros ou por brancos de rosto pintado. Atores mulatos eram comuns no Brasil já em meados do século XVII, segundo a descrição do poeta baiano Gregório de Mattos (1636-1696),[15] em uma das primeiras críticas de teatro jamais escritas no Brasil, como notou Wilson Martins.[16]

*Descreve outra comédia que fizeram na cidade os pardos na celebridade com que festejaram a Nossa Senhora do Amparo, como costumavam anualmente.*

Grande comédia fizeram
os devotos do Amparo,
em cujo lustre reparo,
que as mais festas excederam:
tão eficazes moveram
ao povo, que os escutou,
que eu sei, quem ali firmou,
que se ainda agora vivera
Viriato, não pudera
imitar, quem o imitou.

O Sousa a puro valor,
e a puro esforço arrojado
não pode ser imitado,
de quem foi imitador:
e bem que a arte maior
não chega, por ser ficção,
a natural perfeição,
tanto a arte aqui o fazia,
que o natural não podia
igualar a imitação.

As Damas com galhardia
altivas, e soberanas
muito excedem as Romanas
na pompa, e na bizarria:
cada qual me parecia
tão Dama, e tão gentil Dama,
que quando Lucinda em chama
de amor fingida se viu,



[15] MATTOS, G. *Obra poética*, v. 1, p. 474-476. Rio de Janeiro: Record, 1990.

[16] MARTINS, W. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1992, v. 1, p. 255-259.

eu sei, que se não fingiu,
quem por ela então se inflama.

Mais airosa do que linda
Laura no toucado, e pêlo
não foi pouco parecê-lo,
sendo à vista de Lucinda:
tanto me namora ainda
a idéia de seu ornato,
que em fé de tanto aparato
meu requebro lhe dissera,
e ciúmes lhe tivera
de afeição de Viriato.

O Inácio a puro sal
tanta graça em si acrisola,
que podem pedir-lhe esmola
marinhas de Portugal:
nele a graça é natural,
naturalíssima a cara,
e eu de riso arrebentara,
se me não fora mister
toda a tarde ali viver
porque dele me lograra.



O nosso Juiz passado,
que Salema aqui se diz,
como foi mui bom Juiz,
também foi mui bem julgado:
em passos, gasto, e cuidado
se houve com tanto fervor,
que merece em bom primor
não ser só Juiz do Amparo,
mas por único, e por raro
ser do Amparo Julgador.

O poema parece descrever uma encenação da comédia *El Capitán lusitano Viriato*, de José Correia de Brito e Manuel da Costa e Silva (Lisboa: João da Costa, 1677), naquilo que poderia representar o primeiro documento comprovando a atividade de um elenco misto de homens e mulheres. Contudo, Lucinda e Laura são identificadas como personagens da referida obra e nada impede que tenham sido interpretadas por atores travestidos. De qualquer forma, o exercício profissional das artes performáticas no Brasil dos séculos XVII e XVIII era uma atividade quase que exclusiva de mulatos e negros.

Escrevendo da vila de São Francisco do Conde, também na Bahia, em 22 de fevereiro de 1765, o Juiz ordinário João Lopes Fiuza Barreto queixava-se da conduta de alguns mulatos valentões, que vez por outra também eram vistos atuando nos tablados, como durante a festa de São Gonçalo em janeiro daquele ano:[17]

[17] LOBO, T. (org.) *Cartas baianas setecentistas*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 79-80.

> A Vossa Majestade represento, como Juiz Ordinário que sou atual desta vila de São Francisco de Sergipe do Conde, que no povo de dentro dela se acham quatro mulatos forros, públicos inquietadores dos mais moradores, escandalosos transgressores das leis de Vossa Majestade: cometendo temeridades e insultos tais que não respeitam de nenhuma sorte a justiça. Estes são Luís Pereira de Jesus, Severo da Silva, José Furtado de Mendonça, e Manoel Furtado de Mendonça, quatro congregados que todos têm culpas em aberto nas devassas tiradas dos ferimentos que tem feito com armas de toda sorte, e principalmente com facas de ponta. [...] Com maior razão menos temem a justiça, porque os meirinhos desta vila e seus escrivãos de vara também são mulatos, e aparentados com os referidos. Nesta forma vivem tão seguros de não serem presos que publicamente passeiam pelas ruas desta vila de dia e de noite, de sorte que pela festa de São Gonçalo, feita em Janeiro próximo, representaram comédias em várias funções dentro da vila. Pelo que tendo notícia Manoel Furtado de Mendonça, um dos quatro referidos, que o tabelião Bonifácio José Soares pretendia prendê-lo por cumprir com a obrigação de seu ofício, não só se não ocultou, mas passando a maior excesso, o tem procurado muitas vezes em sua própria casa, e encontrando-o em outra desta vila publicamente lhe arremessou à cara um chapéu, que eles quatro companheiros haviam tomado a um fâmulo do dito tabelião no dia do entrudo, dando uma facada no braço esquerdo do dito fâmulo. [...] Por estes motivos não tenho procedido como devo contra estes insolentes agressores, e recorro a Vossa Majestade com essa representação para, à vista dela, determinar o que melhor convier à autoridade da Justiça e Serviço de Vossa Majestade.



É esclarecedora a associação entre a imagem do baderneiro fora da lei e a do ator teatral, que se expunha corajosamente em tablado público à vista de toda a vila. Uma investigação mais aprofundada certamente revelará maiores detalhes sobre a quadrilha dos Mendonça, e talvez também sobre a atividade teatral em São Francisco do Conde.

Os Mendonça, os pardos do Amparo mencionados por Gregório de Mattos, e a companhia teatral de Boaventura Dias Lopes no Rio de Janeiro, são exemplos de trupes formadas por mulatos, alguns mais, outros menos informais, tão comuns durante o período colonial a ponto de Tomás Antonio Gonzaga, incluir uma delas em suas Cartas Chilenas, "estropiando" os "três mais belos dramas" nas festas do Fanfarrão Minésio da fictícia Santiago do Chile – na verdade Vila Rica.

Dos músicos brancos da colônia, especialmente durante a segunda metade do século XVIII, os pouquíssimos que atuavam regular e profissionalmente eram, na sua maioria, mestres de capela ou monges portugueses transferidos para o Brasil. Para as elites brancas da colônia, a música e o teatro poderiam contribuir para o enobrecimento do espírito e o cultivo da civilidade, mas não eram formas dignas de se obter o sustento, e o mesmo era válido também para outras artes e ofícios, como a poesia, a pintura, a escultura e mesmo a arquitetura. A composição musical era às vezes comparada à literatura, justamente por gerar uma obra ou uma publicação, mas no caso das artes performáticas, da interpretação musical e cênica, o julgamento era mais rigoroso, pois estas não deixavam um resíduo duradouro, uma "criação", parecendo antes um estéril exercício hedonista. E além da percepção quase universal de que atrizes e cantoras eram "mulheres públicas", não era raro que as elites da época associassem músicos e atores à falta de modéstia, ao ócio e à vida desregrada.

Ao que parece, a situação não mudaria muito na colônia nem mesmo após o alvará de dom José em 1771, declarando que a arte cênica não trazia infâmia aos que a praticassem.[18] Mas no contexto colonial um importante paradoxo foi gerado. Se o profissionalismo na música, e mais ainda nas artes cênicas, trazia infâmia ao artista branco, pelo menos segundo a percepção generalizada da elite brasileira, a excelência artística poderia inversamente funcionar como um mecanismo de ascensão social para o músico mulato. Carregando o estigma do sangue impuro ou infecto, mulatos – assim como judeus e muçulmanos – tinham, teoricamente, poucas chances de funcionar plenamente nas sociedades escravistas ibero-americanas. Porém, como eram tão numerosos no Brasil, a colônia simplesmente pararia se certas leis fossem aplicadas com rigor. Permitindo exceção após exceção, criando mecanismos para que mulatos talentosos recebessem títulos de mestre em artes e ofícios, possuíssem propriedades e mesmos escravos, administradores e legisladores abriram caminho para o fenômeno que séculos mais tarde seria conhecido como "branqueamento", isto é, a percepção de que um mulato ou negro de pele clara poderia ser tratado como branco, se tivesse alguma riqueza ou prestígio.

Um dos primeiros exemplos desse mecanismo em ação é documentado numa petição enviada a dom José pelos mulatos livres do Rio de Janeiro, onde eles solicitavam permissão para portar "espada ou espadim na cinta", um importante símbolo de status que demarcava a fronteira entre as categorias de homens dignos e de desclassificados. O rei respondeu favoravelmente, mas disse que a decisão final dependeria de um parecer do Governador.[19] Em 30 de maio de 1753, o Governador do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, escreveu:[20]



> O que os suplicantes alegam na petição junta é inteira verdade; pois nesta Capitania há homens pardos afazendados, com escravatura e fazenda: há mestres de ofícios, pintores, músicos, e muitos que vivem de requerentes, e dos mais ofícios, que referem com estimação e bom procedimento, pelo qual se fazem dignos; e como este requerimento é todo da Real grandeza de Vossa Majestade, mandará o que for servido.

A importância desse testemunho é enorme. Ao declarar que um mulato é um homem digno porque tem posses, Gomes Freire antecipou um famoso e cruel dito popular que destaca um aspecto-chave das relações raciais no Brasil nos séculos seguintes: "branco pobre é preto, preto rico é branco". Mas seu discurso foi além, implicando que não era só por acumular riquezas, mas também por destacar-se nas artes e obter o reconhecimento da comunidade que o mulato poderia ascender à condição de homem digno. Assim, o profissionalismo nas artes, que historiadores e musicólogos costumam ver como um caminho para a ascensão social e econômica do mulato, era na verdade uma maneira de torná-lo reconhecível como ser humano integral.

---

[18] *Instituiçaõ da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte.* Lisboa: Silviana, [1771], p. 7-8. Ver também ALMEIDA, M. J. *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos.* Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 2007, p. 218.

[19] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, códice SC-100, f. 24r-24v.

[20] Ibid.

Obviamente, isso tudo são metáforas e símbolos, que poderiam ajudar o artista mulato a receber encomendas, benefícios ou reconhecimento. Mas na maior parte do tempo ele se confrontava com leis bastante duras, que nem sempre eram relaxadas. O preconceito era bastante real. A mesma lei que um governador poderia relaxar quando necessitasse dos serviços de um mulato poderia ser invocada para negar-lhe uma promoção há muito merecida. Anos de trabalho duro e o reconhecimento oficial pela realização de uma obra significante não evitariam que ele fosse chamado de petulante quando desse mostras de conhecer o seu próprio valor.

É exatamente esse o teor das desavenças entre o Bispo de Mariana e o músico mulato Francisco Mexia, diretor de óperas e mestre de capela em Vila Rica e Sabará nas décadas de 1740 e 1750. Músico de competência reconhecida, Mexia havia acabado de cumprir um contrato com o Senado da Câmara de Vila Rica em maio de 1751, fornecendo música para cerimônias religiosas, óperas e contradanças públicas nas festas comemorativas à coroação de dom José. Em carta enviada ao rei naquele mesmo mês, o bispo, Frei Manuel da Cruz reclamava de "profanidades" cometidas por Mexia em sua música e sua recusa em ter suas obras vistadas pelo atual mestre de capela. Mais que isso, persuadia alguns de seus colegas a fazerem o mesmo. A resposta de dom José, datada de 25 de maio de 1752, não repreende Mexia e ainda diz que o bispo é que estava sendo muito opressivo:[21]

> assim sou servido recomendar-vos levanteis estas opressões, desobrigando aos cantores e pessoa que intentem nestas Festividades de tirarem licenças e darem a rever os papéis de música, pois tendes meios mais próprios e mais fáceis de evitar os abusos e irreverências que temeis.



É notável que Francisco Mexia havia sido nomeado pelo próprio bispo para servir como mestre de capela de Vila Rica entre 1748 e 1750, quando foi substituído por Manoel da Costa Dantas, também mulato.[22] A nomeação de Mexia e Dantas como mestres de capela jamais poderia ter ocorrido em Portugal, onde havia uma quantidade suficiente de músicos de pura linhagem ibérica para ocupar tais postos. Como as distâncias entre as dioceses eram muito maiores no Brasil, diferentes critérios deveriam nortear a nomeação de músicos brancos ou mulatos para atuarem como mestres de capela e chantres nas pequenas igrejas espalhadas pelo imenso território.

Cerca de vinte anos antes, o bispo do Rio de Janeiro, Frei Antonio de Guadalupe, havia visitado a região das Minas e encontrado várias "profanidades" nas músicas que se cantavam, "tanto na letra como na solfa", atribuídas, segundo ele, ao fato de "serem quase todos os músicos homens pardos ordinariamente viciosos". Entre eles havia um músico mulato, que se mostrava "cheio de orgulhos e enredos", e "não quer[ia] se submeter".[23]

---

[21] Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, Códice 241, f. 370; Ver também LANGE, F. C. La música en Minas Gerais, *Boletín Latino-Americano de Música*, v.6, abril 1946, p. 424.

[22] CASTAGNA, P. Pesquisas iniciais sobre os mestres da capela diocesanos no Bispado de Mariana (1748-1832). *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 60-63.

[23] Apud LANGE, F. C. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música*, v.6, 1946, p. 418.

Tais argumentos até poderiam ser levados em conta à época de dom João V, prolífica em condenações à mistura racial e em decretos proibindo o emprego de mulatos em cargos públicos. Mas pelos idos de 1750, já não era mais sustentável o pensamento de que a excelência artística era exclusividade das etnias européias. Mexia não voltaria a ser nomeado mestre de capela, mas através de suas ações explorou a seu favor as ambiguidades e imperfeições do sistema, colocando o bispo contra o novo rei português e eliminando pelo menos um nível de burocracia para ele próprio e seus pares.

O caminho para a dignidade poderia ser bloqueado pela incompreensão, falta de familiaridade ou recusa em admitir as exceções e particularidades inerentes à administração colonial. Assim, um prelado ou oficial recém-chegado avaliaria um excelente músico mulato menos como homem digno do que como alguém duplamente infame. A controvérsia desencadeada em 1771 entre Antonio Manso e o recém-chegado bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, ilustra exatamente isso, como comentou o Morgado de Mateus:[24]

> Como o Ex.mo Bispo trouxe consigo Mestre de Capela, fez proibir em todas as Igrejas que se não admitisse o dito Manso com o motivo de que era operário e mulato, e que sua música era de violinos, sendo que o dito Manso nem consta que seja mulato, nem o parece nas cores, nem ainda que o fosse, se lhe devia imputar este defeito em virtude das novíssimas leis de Sua Majestade.



Certamente não é coincidência que, em épocas diferentes, os bispos do Rio de Janeiro, Mariana e São Paulo entraram em choque com músicos mulatos, que lhes pareceram petulantes justamente pelo destaque social que adquiriam através da sua arte. Para o mulato livre, a música conferia poder, segurança financeira e reconhecimento social, por mais desclassificada que a profissão pudesse parecer à elite branca. Essa percepção seria constantemente realimentada no século XVIII, pois quanto mais mulatos e negros se dedicavam ao profissionalismo musical, usufruindo os benefícios mencionados acima, mais rejeição a atividade sofreria por parte das elites brancas locais, um ciclo que só seria quebrado com a vinda regular e crescente de músicos estrangeiros após a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

Mas isso não significa que antes dessa data não existissem brancos atuando profissionalmente como músicos, cantores e atores. Elencos racialmente mistos já atuavam no Brasil várias décadas antes da descrição feita por Saint Hilaire entre 1817 e 1819 de trupes formadas, "na maior parte" por mulatos em Vila Rica e São Paulo. Em um manuscrito de meados do século XIX guardado no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, Manuel Joaquim de Meneses relata suas memórias sobre a cena operística da cidade antes da chegada da Corte de dom João, em 1808, descrevendo a companhia dirigida por Antonio Nascentes Pinto, composta de mulatos e brancos, brasileiros e portugueses, mulheres e homens:[25]

---

[24] Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, Brasil, São Paulo, caixa 23, doc. 2666. Ortografia atualizada.

[25] MENESES, M. J. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808* [c1850]. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20.

> Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que passou à Europa e viajou, regressando alguns anos depois, no tempo do vice-reinado de D. Fernando José de Portugal, ao depois Marquês de Aguiar; eram suas companheiras, Luísa, Paula e outras, todas brasileiras, bem como os cantores, à exceção de Pedro, e a orquestra era toda composta de músicos brasileiros, sendo alguns de primeira ordem e iguais aos bons da Europa.

A célebre cantora mulata Joaquina da Lapa, ou Lapinha já era famosa no Brasil quando viajou para Portugal na última década do século XVIII. Um passaporte autorizando que ela e sua mãe, Maria da Lapa, partissem para o Reino foi emitido em 17 de maio de 1791, e outro, referente à viagem de retorno, foi emitido em 7 de agosto de 1805, segundo documentação do Arquivo Histórico Ultramarino, recentemente localizada por Rosana Marreco Brescia.[26] Em 24 de janeiro de 1795 ela cantou em um concerto no Teatro São Carlos em Lisboa, recebendo críticas favoráveis da *Gazeta de Lisboa*, na edição de 6 de fevereiro. Em 29 de dezembro de 1795 e 3 de janeiro de 1796 ela cantou no Porto, conforme artigo na Gazeta de Lisboa de 2 de fevereiro de 1796,[27] e em 1804 ela estava novamente em Lisboa, cantando *O Gato por Lebre*, de Antonio José do Rego, no Teatro do Salitre, conforme registro em um manuscrito musical da Biblioteca do Paço Real de Vila Viçosa.[28] Em seu livro de impressões de viagem, Carl Ruders forneceu detalhes sobre sua presença cênica de Lapinha:[29]

> A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático.



Após seu retorno ao Brasil, Joaquina Lapinha é mencionada em 1808 na partitura de uma obra de José Maurício Nunes Garcia, representada no Rio de Janeiro.[30] Além de Lapinha, Luísa e Paula, o manuscrito de Meneses lista sete outras mulheres em companhias que atuavam até os primeiros anos do século XIX. Os libretos das semi-óperas ou cantatas encomiásticas *O Triunfo da América* (1809) e *O Juramento dos Numes* (1813), das óperas cômicas *L'Oro non compra amore* (1811), e das óperas sérias *Artaserse* (1812) e *Axur, rei de Ormuz* (1814) listam elencos mistos, em gênero, cor e nacionalidade, nos quais figuravam cantores brasileiros, como Joaquina Lapinha e o célebre baixo-barítono mineiro João dos Reis Pereira, além de Maria Cândida Brasileira, cantora e dançarina atuante no Rio de Janeiro até o início da década de

---

[26] Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, ACL, CU, 017, Cx.141, D.11029, rolo 159; ACL, CU, 017, Cx.229, D.15673 rolo 235.

[27] BENEVIDES, F. F. *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa*. Lisboa: Castro Irmão, 1883, p. 48.

[28] ALEGRIA, J. A. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 166.

[29] RUDERS, C. I. *Portugisisk resa beskrifven i bref till Vanner*. Stockholm, 1805-1809. Apud BRITO, M. C. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 182.

[30] Ver também ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v. 2, p. 184-185. PACHECO, A. J. V.; KAYAMA, A. G. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial. *Anais do SIMPEMUS3: Simpósio de Pesquisa em Música 2006*. Curitiba: DeArtes UFPR, 1996, p. 7-12.

1830.[31] Nos libretos, figuram ainda os nomes da italiana Marianna Scaramelli, que seguiu ao Rio de Janeiro depois de vários anos no Teatro São Carlos de Lisboa, e de Carlota Donay (D'Onay, D'Aunay, Donnay ou Donê), que Manuel Joaquim de Meneses afirmava ser polonesa e que parece ter-se especializado em papéis de *castrato*. Além de Mandane, em *Artaserse* de Marcos Portugal, Donay ainda interpretou dois anos depois, em 1814, o papel do General Atar em *Axur, re di Ormus* de Salieri.

A soprano Joaquina Lapinha e o barítono mineiro João dos Reis Pereira[32] teriam sido os principais expoentes da escola brasileira de canto lírico, se é que algo assim de fato existiu antes da década de 1830. De qualquer forma, além do repertório operístico propriamente dito, atores e cantores brasileiros atuavam em outro tipo de espetáculo dramático-musical com raízes nas farsas e entremezes do século anterior e que incluía um componente maior de comédia ou drama falado, também exigindo do artista alguma habilidade no canto e na dança. Os espetáculos anunciados por Maria Cândida Brasileira no início de 1831 e mesmo os últimos melodramas e *vaudevilles* do célebre ator João Caetano dos Santos, que no início de sua carreira também cantava, embora tenha ficado mais conhecido por seus papéis trágicos, abririam caminho para desenvolvimentos importantes no teatro de costumes e de revista durante o século XIX.

A mistura racial tanto no palco como na platéia dos teatros brasileiros impressionava viajantes europeus e americanos, algumas vezes gerando comentários satíricos ou anedóticos e explorando estereótipos que ajudavam a vender os seus diários de viagem. Excepcionalmente, a configuração racial da platéia do Teatro São Pedro de Alcântara em fins de 1831 foi descrita pelo médico da marinha americana William Ruschenberger em termos nada pejorativos ou racistas:[33]



> Não havia sequer uma mulher na platéia; negros e brancos estavam misturados promiscuamente. Após a ópera, apresentaram algumas danças muito boas, embora, na minha opinião, os intérpretes deveriam diminuir a extensão de suas genuflexões e aumentar a espessura e comprimento de seus trajes: eles pareciam estar
>
> "Em roupa muito fina, e bem pouca."
>
> Estando encerrada essa parte, nós caminhamos até a sala de café. Negros e brancos alegres e ruidosos comiam e bebiam juntos, aparentemente nos termos mais familiares de igualdade.

---

[31] VASCONCELOS, J. *Os músicos portugueses*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, v. 2, p. 79, afirma o seguinte a respeito da produção de *L'Oro non compra amore* no Teatro Régio do Rio de Janeiro em 17 de dezembro de 1811: "Entre os cantores encontra-se apenas uma italiana: a *prima donna* Scaramelli, que tinha estado em 1806 em S. Carlos. A outra dama, que se chamava Maria Cândida, era portuguesa, assim como todos os outros cantores." A afirmação é desacreditada pelo libreto, que registra no elenco as presenças de Joaquina Lapinha e João dos Reis.

[32] Ver também PACHECO, A. e KAYAMA, A. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. *Opus*, v. 13, n. 2.

[33] RUSCHENBERGER, W. S. W. *Three years in the Pacific, containing notices of Brazil, Chile, Bolivia, Peru &c. in 1831, 1832, 1833, 1834*. Londres: Richard Bentley, 1835. v. 1, p. 62.

É importante notar que o termo *promiscuously* não carregava então um sentido pejorativo, como em nossos dias. Em várias passagens de *Three years in the Pacific*, o ianque Ruschenberger questiona o tratamento cruel dado aos escravos e aponta para a possibilidade de uma sociedade racialmente integrada, estimulando assim o debate em seu próprio país. Em 1834, data da primeira edição, a escravidão já havia sido abolida há décadas no norte dos Estados Unidos, e intensificava-se a pressão sobre os estados do sul, que culminaria em 1861 com o irrompimento da Guerra Civil.

As impressões do viajante francês Charles Hubert Lavollée sobre o elenco e a platéia do Teatro de São Pedro de Alcântara em 1844, são um pouco mais enigmáticas:[34]

> o teatro italiano, cujas representações são dadas em uma sala muito bela, a de São Pedro de Alcântara. Encenam-se ali as óperas mais conhecidas do repertório. Os primeiros personagens da companhia são bons o bastante, mas o resto, e sobretudo os coros, compostos de mulatos, são lamentáveis. São dois negrinhos, de cabelo crespo e ventre inchado que representam os filhos de Norma. A cada instante tem-se vontade de rir da encenação e é necessário deixar-se deixar levar por esta singular cor local. O teatro italiano é o melhor frequentado, onde se podem apreciar as magníficas pedrarias do império e onde são introduzidos os modos recentemente trazidos da Europa. Todas as raças são ali admitidas, e os mestiços ricos creem vingar-se do despeito que golpeia sua pele pelo luxo extravagante de seus adornos, pelo ouro e pelas jóias que cintilam sobre sua pela acobreada. Essa mistura aceita pelos brancos, essa igualdade da riqueza por um instante tolerada apresenta um espetáculo curioso.



Lavollée deixou observações similares, sobre essa "vingança" étnica promovida pelos mulatos ricos ao passar pela ilha de Reunião, no prosseguimento de sua viagem, e assistir à encenação de *Richard Coeur de Lion*, de Grétry, no pequeno teatro de ópera local.

Anos mais tarde, Taunay recontou o registro de Lavollée, acrescentando que no Rio de Janeiro o papel de *Norma* havia sido representado pela famosa soprano italiana Augusta Candiani,[35] enfatizando o contraste com seus filhos, interpretados por duas crianças negras. Nas décadas de 1820 a 1840, as companhias italianas chegavam ao Brasil apenas com as estrelas principais, tornando-se necessário contratar artistas locais para os balés, geralmente dançarinos franceses atuando no Brasil, enquanto os números corais e figurações eram interpretados por brasileiros, quase sempre mulatos.

A delimitação das fronteiras do exótico ocorre de ambos os lados, condicionada por diferentes tradições e expectativas. Viajantes norte-americanos e europeus (não-ibéricos) estranhavam a presença de mulatos interpretando imperadores e heróis europeus e exercitando-se em um dos mais distintivos gêneros artísticos da civilização ocidental. E a mistura racial no palco, que para alguns parecia apenas ferir a verossimilhança, para outros representava um perigoso encorajamento às relações inter-raciais, gerando comentários como os de Lavollée, escondendo uma

[34] LAVOLLÉE, C. H. *Voyage en Chine, Ténériffe, Rio-Janeiro, Le Cap, Ile Bourbon, Malacca, Singapore, Manille, Macao, Canton, Port Chinois, Cochinchine, Java.* Paris : Rouvier & Ledoyen, 1852. p. 24-25.

[35] TAUNAY, A. *Rio de Janeiro de antanho.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972, p. 276-7.

uma risada medrosa. Para as platéias locais, especialmente a partir de 1808 o estranhamento se processa por motivos inversos, embora curiosamente similares, ao verificar-se a presença cada vez maior de cantores europeus nos palcos brasileiros.

Práticas e visões culturais transpostas de "cima para baixo" e aplicadas a um contexto radicalmente diferente e privado das condições adequadas de reprodutibilidade determinariam a busca de novos materiais e o desenvolvimento de diferentes métodos e técnicas. Para Saint-Hilaire e Arago, a improvisação e liberdades tomadas na elaboração dos cenários e figurinos colaborava para a quebra da verossimilhança. Em Vila Rica, Saint-Hilaire descreveu uma tragédia grega onde os heróis ostentavam trajes turcos e as heroínas vestiam-se à francesa (p. 147-148). Também no Rio de Janeiro alguns cenógrafos retratavam culturas desconhecidas de uma maneira criativa e peculiar, para não dizer "tropicalista". O relato de Arago sobre uma encenação teatral de *Zaira* no Real Teatro São João entre 1817 e 1820 descreve o traje de Orosmane como uma rebuscada colagem de estilos:[36]

> Orosmane usa um chapéu com vinte e cinco ou trinta penas de várias cores e duas enormes correntes de relógio como talismãs monstruosos chegando até as coxas, caminhando com um chocalhar semelhante ao de um molho de chaves sendo examinadas em uma bandeja. [. . .] O pedaço de pano que pesa sobre seus ombros não é um sobretudo, nem uma casaca, nem uma *houppelande*, nem um *carrick*; mas ele veste quatro tipos de roupa ao mesmo tempo, algo que não pode ser descrito em nenhuma linguagem. É de assustar a pena mais atrevida do caricaturista.



A crítica de Arago fazia perfeito sentido, levando-se em conta que na Inglaterra e França já se havia consolidado a transição para um estilo mais realista de encenação, pelo menos desde meados do século XVIII. Mas a idéia de autenticidade histórica aplicada aos cenários e figurinos teatrais era bem mais recente, tomando forma num longo processo, durante o qual foi influenciada por fatores como o desenvolvimento das disciplinas da estética e história da arte e as frequentes incursões francesas e inglesas na Grécia, Ásia Menor e Oriente Médio, que despertaram um renovado interesse pelas culturas da antiguidade.

Mas não se trata simplesmente de argumentar que as novas correntes estéticas da Europa demoravam a chegar no Brasil. A vida na colônia era mesmo diferente. A falta ou o alto custo de certas matérias primas e industrializadas, a proibição à impressão e a boa parte das manufaturas, as particularidades locais do profissionalismo artístico, da demanda, contratação e entrega dos serviços, além do componente étnico da população, especialmente da classe artística, tudo isso originava uma concepção de arte em certa medida diferente daquela observada do outro lado do Atlântico. Obviamente, mesmo em Portugal sempre existiram diferenças consideráveis entre os estilos artísticos, musicais e arquitetônicos de cada região do país, e mesmo entre as diferentes tradições teatrais de uma cidade como Lisboa. Mas a situação colonial gerava respostas às vezes mais complexas e mais políticas do que estéticas, nem sempre ligadas ao uso de diferentes materiais e técnicas ou relacionadas à diferente geografia, clima e tradições. Daquela situação de carência e subalternidade

[36] ARAGO, J. *Souvenir d'un aveugle, voyage autour du monde*. Paris: Hortet et Ozanne, 1839, v. 1, p. 129.

que era a vida na colônia, surgiram descontentamento e resistência, mas também soluções criativas e um sentido de improvisação que antecipariam e ajudariam a definir o que é ser brasileiro.

Essa foi uma das bases do conceito de mulatismo musical, formulado por Curt Lange na década de 1940. Lange tentou inclusive identificar elementos musicais que pudessem comprovar suas teorias, apontando para algumas passagens não-ortodoxas na música dos compositores mulatos de Minas Gerais. Mas não chegou com isso a demonstrar as evidências de um estilo nacional, ou uma "escola" – termo que utilizou várias vezes – que conferiria uma coerência maior à sua própria "grande obra", o ideal maior de fomentar o americanismo musical em todas as formas. Ideologicamente carregados, os escritos de Lange também são datados, visivelmente influenciados pela interpretação de Gilberto Freyre sobre as relações raciais no Brasil, considerando a miscigenação como fator-chave tanto para o sucesso do império português como o promissor futuro do povo brasileiro.

Nos últimos anos, o antropólogo Roberto DaMatta tem identificado no mulatismo cultural – conceito que tem pouco a ver com o mulatismo musical de Curt Lange – uma maneira brasileira de tratar a tensão e o conflito evitando a confrontação direta. Longe de ser utópico, o modelo de DaMatta procura explicar, de maneira menos ideologicamente carregada, como e por quê a sociedade brasileira é marcada por uma história de contínua tensão entre elementos discordantes, resolvida menos pela negociação do que pelo auto-esgotamento, um processo onde as partes envolvidas perdem energia e acabam se acomodando. Isso talvez nos ajudasse a compreender a diminuição das restrições eclesiásticas contra compositores mulatos no decorrer do século XVIII, ou mesmo a ineficácia das inúmeras e constantes proibições civis e religiosas contra certas práticas culturais afro-brasileiras durante o período colonial e o progressivo enfraquecimento e desaparecimento de várias dessas práticas em contextos cada vez mais urbanos.



Mas isso não significa que conflito e negociação não existiram, inclusive em outras esferas que não as relações raciais.

## Capítulo 7

# Poder

Ao chegar a São Paulo em 1774, o mestre de capela André da Silva Gomes, recém-saído da adolescência e ansioso para cumprir as diretrizes do bispo dom Manuel da Ressurreição, experimentou alguma resistência à sua música e aos seus conceitos. Na opinião do Morgado de Mateus,[1]

> costumado o povo a ouvir a música do Manso que lhe é mais agradável que a música do Mestre da Capela da Sé que é destituída de instrumentos, acontece que faltando na música da Sé aquelas vozes italianas, e aquele estilo elevado que na Patriarcal e em Roma faz a admiração de todos, e sendo substituídos por rapazes da terra sem voz, sem estilo, sem conhecimento de solfa, e sem ajuda de instrumentos, fica uma tal música que não se pode ouvir.

Tomava forma então um conflito de maiores proporções, entre o Bispo e dom Luís Antônio Botelho de Souza Mourão, o Morgado de Mateus, envolvendo a natureza e os limites das responsabilidades dos representantes da Igreja e do Estado. Dom Manuel e dom Luís tinham diferentes visões também sobre a função e o sentido da música, materializadas nas obras e ações de seus respectivos protegidos. Se dom Luís era bastante pragmático, dom Manuel manifestava uma estrita aderência às normas e regulamentos de eras passadas, inclusive aqueles relativos à pureza de sangue. O descontentamento de dom Luís pela falta de flexibilidade do Bispo ficou registrado também em seu diário. Na entrada referente ao dia 21 de março de 1774, lamentava o governador:[2]

> Foi cantada a missa pela música do Senhor Bispo a canto de órgão sem mais instrumentos ao modo da Patriarcal cujas solfas traz o Mestre da Capela do Senhor Bispo, que convocou juntamente alguns coroinhas para fazerem mais numeroso este coro. Porém como estas solfas são cantadas pelos excelentes músicos da Patriarcal, fazem boa harmonia, e nesta cidade não há coroinhas que possam imitar aquelas vozes, e não quer o Senhor Bispo pôr neste ministério senão coroinhas, tem muito pouca aceitação esta música do povo, depois de estarem acostumados à música da ópera, que Sua Excelência [i.e., dom Luís] tem procurado estabelecer nesta terra.

---

[1] Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, Brasil, São Paulo, catixa 23, doc. 2666. Ver também DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 92 e PERES, F. V. Música em estilo moderno na Catedral de São Paulo por volta de 1775. *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 334-341.

[2] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 21,04,14-16.

Não disposto a aceitar passivamente as imposições estéticas do Bispo, o Morgado resolveu preparar-lhe uma surpresa musical. Na tarde do dia 22 de março de 1774, dom Manuel da Ressurreição dirigiu-se à Igreja do Colégio, onde seria homenageado; o Governador já o esperava à porta da Igreja, enquanto lá dentro se aqueciam os músicos de Antonio Manso:[3]

> De tarde mandou Sua Excelência varrer e assear o Colégio e a Igreja, por ter assentado com o Senhor Bispo de esta tarde o vai ver. Sua Excelência o esperou fora da porta com todos os oficiais e familia conduziu a Igreja, e a entrar rompeu a música da ópera que cantava pronta no coro com todos os instrumentos, e lhe cantaram a oração *Ecce Sacerdos Magnus* com admirável estilo que fazia uma excelente consonância.

Talvez uma última tentativa de convencer o Bispo em aceitar novamente os músicos da ópera nos serviços religiosos da Sé, talvez apenas uma demonstração de poder, o fato é que dom Manuel não era homem de se deixar impressionar. Sua reação foi levar a disputa ao conhecimento do vice-rei, o Marquês do Lavradio, que em 9 de julho de 1774 lhe respondeu:[4]

> Na última carta datada de 22 de junho me repete V. Ex.a o atrevimento que teve Antonio Manso da Mota: este indivíduo é muito do meu conhecimento já do tempo da Bahia; porém como na minha Capitania não tem culpas, não posso respeito a ele ter nenhum procedimento, se houver algum meio de o fazer vir a esta Capitania debaixo de qualquer pretexto, seguro a V. Ex.a que ele terá o verdadeiro prêmio do seu merecimento. Que bem diferente é o que se pratica com V. Ex.a ao que se vai praticar nesta Capital o Senhor Bispo desta Diocese lhe pareceu justo, como é na verdade reformar o canto instrumental nas Igrejas, e estabelecer o canto chão, e canto do órgão: isto é naquelas que têm coro, por ser o canto mais próprio do templo, e aquele em que os eclesiásticos devem oferecer a Deus os seus louvores: não só me pareceu isto admiravelmente, mas até principio a não consentir os músicos eclesiásticos, isto é, aqueles que têm Ordens Sacras, façam figura nos teatros, ou outras partes, em que se fizerem concertos de música profana; porque se os que estamos nestes lugares dos governos das conquistas não auxiliarmos as santas, e justas intenções de nossos prelados, e protegermos os libertinos e irreligiosos, tudo será confusão, e desacerto; porém eu me persuado de que o Senhor General de São Paulo procedendo com mais maduro conselho dará a V. Ex.a toda a justa satisfação que merece um prelado de tantas virtudes, e merecimento.



Por mais duras que possam parecer as palavras do vice-rei contra Antonio Manso, a carta revela nas entrelinhas a falta de interesse do Marquês em tomar alguma atitude. A observação "não posso respeito a ele ter nenhum procedimento" indica que dom Manuel exigiu alguma ação do vice-rei, no que foi respondido com um discurso cheio de empatia, mas nenhuma determinação, a não ser a garantia de que o Marquês

---

[3] Ibid.

[4] MASCARENHAS, L. A. S. (Marquês do Lavradio). *Cartas do Rio de Janeiro – 1769-1776*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura / Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 146-147.

do Lavradio "principiava" a impedir que músicos religiosos no Rio de Janeiro praticassem a sua arte em contextos profanos.

Mas não se pode chamar de imparcial o julgamento do Morgado de Mateus ao comparar os talentos e habilidades de Antonio Manso com os do novo mestre de capela André da Silva Gomes. Procurando defender os interesses de seu protegido, injustamente impedido pelo novo bispo de prosseguir nas funções de mestre de capela por ser "operário e mulato", o Morgado, também injustamente, critica a música do recém-chegado André da Silva Gomes num momento delicado de adaptação às condições na colônia. Inexperiente e com poucos recursos disponíveis, Gomes viu-se incumbido de organizar um coro, até então inexistente na Sé de São Paulo, recrutando para isso vozes entre os "rapazes da terra". O contraste com a música que Manso vinha promovendo desde 1768 deve ter sido gritante. Não sabemos se Manso tentou alguma vez recrutar um coral, mas seu estilo ficou marcado pela música "de violinos", ao executar e talvez compor motetos e missas no estilo galante italiano já em voga na colônia. Manso possuía muita experiência com os músicos locais, conhecia os bons cantores, sabia o que funcionava e sabia exatamente do que gostava o público frequentador da Ópera e da Igreja. Não viria a ser diferente com o próprio André da Silva Gomes, mas apenas após habituar-se ao novo ambiente e reorganizar as atividades musicais em São Paulo, quando passando a fornecer mais e mais da sua música em estilo moderno, inclusive algumas peças compostas antes de sua vinda ao Brasil que tiveram de aguardar alguns anos até que as necessárias condições para a sua execução tivessem sido criadas.



A intromissão do Marquês do Lavradio no conflito entre o Bispo e o Governador de São Paulo não foi gratuita. Até a década de 1720, o desenvolvimento de São Paulo foi marcado por uma certa autonomia, que, em última análise, favoreceu a expansão das fronteiras da colônia e o descobrimento das minas. O declínio de São Paulo acentuou-se após a perda do controle administrativo das regiões auríferas, chegando a capitania a ser extinta em 1748, incorporada pelo Rio de Janeiro. Em 1765, dois anos após a elevação da cidade do Rio de Janeiro a capital da colônia, a Capitania de São Paulo foi restabelecida, mas não voltaria a usufruir o mesmo grau de autonomia e poder, pelo menos não até o início do século XX. Orgulhosos de seu passado, os paulistas permaneceriam por várias décadas descontentes com aquela situação de inferioridade. O governo do Morgado de Mateus foi também marcado pela indefinição política, especialmente quanto à questão da subordinação direta do Governador ao rei ou ao vice-rei, dúvidas que as respostas ambíguas de Lisboa não ajudavam a resolver.

Quando dom Manuel da Ressurreição queixou-se ao vice-rei, ele certamente sabia que as relações entre os governantes de São Paulo e do Rio de Janeiro andavam tensas. A despeito disso, ao comentar sobre seus feitos em São Paulo e o grau de civilidade que julgava ter conseguido imprimir aos habitantes da cidade, dom Luís várias vezes comparou sua cidade à corte do vice-rei:[5]

[5] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, 21,04,14-16.

Domingo 26 de maio [de 1771] [...] De tarde foi S.Ex.a visitar o dito Sargento Mor e Juiz de Fora e rogá-los para verem a ópera do seu camarote. À noite continuou S.Ex.a a mandar-lhe a ceia com muita abundância à sua casa. Representou-se a ópera de Clemência de Tito e esta representaram os operários com toda a perfeição para fazerem o gosto a S.Ex.a em mostrar ao Sargento Mor que ainda que a Casa da Ópera do Rio de Janeiro fosse mais asseada, não tinha melhores representantes do que os desta cidade. [...] no fim fizeram o entremez da floreira com muita aceitação, e com efeito ficou tão agradecido e satisfeito o Sargento Mor que disse se não podia fazer melhor para o estado da terra.

Domingo 19 de julho [de 1772] [...] mais tarde foi S.Ex.a assistir a Novena de Santa Ana. Voltando, rogou o Brigadeiro para a Ópera, e ao Abade de São Bento com alguns religiosos seus e representou a de Clemência de Tito, ficando muito satisfeito o Brigadeiro, dizendo-lhe que no Rio de Janeiro não há vestidos com maior asseio nem se representa com maior elegância.

Em carta de abril de 1776 ao novo Governador de São Paulo, Martim Lopes Lobo de Saldanha, o Marquês do Lavradio comentou a respeito de dom Luís: "eu nunca conheci homem, nem de mais curtos talentos, nem mais velhaco, e falho de sinceridade".[6]

Essa necessidade de legitimação perante o centro pode ser observada também em outros pontos da colônia. Na casa da ópera de Vila Rica, quando Antonio Francisco Lisboa contou que empregava duas cantoras em 1770, fez questão de frisar que uma delas era "muito melhor que as do Rio".[7] Sem desmerecer a qualidade dos espetáculos em Vila Rica ou São Paulo, a existência e a necessidade de comparações desse tipo demonstra que, por essa época, a casa da ópera do Rio de Janeiro já era uma referência, imitada e invejada por toda a colônia. Embora ainda permaneça obscura a motivação política que favoreceu o surgimento da ópera nova no Rio de Janeiro, o fato de ela ter sido construída ao lado do Palácio do vice-rei não pode ser mera coincidência; de fato, tal modelo seria replicado pelos governadores de São Paulo e do Pará, revelando a ambição de possuirem, eles também, suas cortes particulares.



A percepção generalizada de que a Câmara e o Palácio – e por extensão a praça que os sediava – eram lugares dignos e sóbrios, era reforçada pelo modelo urbano implantado sistematicamente nas vilas brasileiras. A administração portuguesa na América privilegiava, especialmente a partir do século XVIII, o estabelecimento de praças públicas centrais, contemplando os poderes religioso e civil – incluindo seus órgãos de legislação, execução e punição – e a partir delas um traçado urbano em quadrícula, quando a topografia assim o permitisse. Tal ordenação favorecia a governabilidade, tanto no campo simbólico como no literal, facilitando inclusive a ação policial, no caso de confrontos nas ruas. Além disso, a mentalidade setecentista prezava a organização e a sistematização como indicadores de civilização.

---

[6] MASCARENHAS, op. cit., p. 169.

[7] Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1174.

Os teatros efêmeros construídos a mando de governantes e legisladores nas principais cidades da colônia muitas vezes ocupavam espaços contíguos à sede do poder, na praça do Palácio ou da Câmara. Pela sua centralidade e dimensões, eram esses os principais locais de congraçamento da população por ocasião das festas públicas. A partir de meados do século XVIII, seriam esses os lugares escolhidos preferencialmente pelos governantes para a edificação das casas da ópera, teatros fechados onde o controle estatal continuaria a ser exercido mesmo durante as temporadas regulares.

Como já foi visto, a casa da ópera era também um importante espaço de demonstração e reforço das hierarquias sociais. Relatos de viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro e em São Paulo descrevem o público das casas da ópera levantando-se em sinal de respeito ou aplaudindo a chegada do governante, via de regra ocupando o camarote principal, encimado pelo escudo português. Assim, os cidadãos também se tornavam sujeitos em um ritual de representação, demonstrando sua submissão à autoridade local e real. Na análise de Norbert Elias, o teatro era um "espelho fiel da vida", não apenas porque as peças ali encenadas demonstravam a maneira nobre – própria, rigorosa e ponderada – de se lidar com conflitos e paixões, mas também porque a vida na corte, com todos os seus rituais de etiqueta e códigos de honra, envolvia uma grande dose de teatralidade.[8]

Finalmente, o teatro era um espaço de sociabilidade e civilidade. Os bons-homens da localidade, guardadas as fronteiras hierárquicas, reuniam-se em termos de igualdade, conhecendo-se melhor e dissipando as desconfianças mútuas em uma época na qual rixas familiares poderiam durar décadas e prejudicar a governabilidade.



Em resumo, o patrocínio governamental às artes cênicas – jamais desinteressado – e a construção de locais de representação pública em frente ou ao lado das sedes dos poderes executivo e legislativo harmonizam-se com o papel do teatro de corte no modelo de despotismo iluminado sonhado por Pombal, como analisou Rui Vieira Nery:[9]

> Pombal admitira, numa primeira fase, o princípio eminentemente barroco de uma grande Ópera de Corte que pudesse ser o palco de uma dupla representação: por um lado a do espetáculo operático, propriamente dito, mas muito especialmente a de um teatro do Poder absoluto, em que a cúpula do Estado surgisse pública e regularmente num enquadramento espacial e protocolar centrado na pessoa do Rei.

Entretanto, tais práticas também representavam, em certa medida, a continuidade de uma tradição bem mais antiga, a festa cívica ibérica, agora mais reduzida e controlada, embora ganhando em frequência e regularidade.

No Brasil colonial, as festas cívicas eram organizadas pelos poderes públicos. Vez por outra havia arrematação de música, ou licitação para a contratação de grupos musicais, mas isso não significa necessariamente que todo o financiamento vinha do Estado. Cidadãos mais abastados participavam regularmente com seus recursos, seja por oferecer algum espetáculo, mandar construir um tablado ou bancar a confecção

---

[8] ELIAS, N. *A sociedade de corte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[9] NERY, R. V. *História da música.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 101.

dos cenários e figurinos. Tais demonstrações de generosidade seriam documentadas e detalhadamente descritas quando esses mesmos cidadãos solicitassem alguma ordem honorífica, que lhes conferiria poder simbólico, além de ser um pré-requisito indispensável para a ascensão à pequena nobreza. Assim, gastar ostensivamente com a organização da festa e depois exibir-se em uma tribuna de honra ou em lugar destacado nas procissões, são exemplos do que Thorstein Veblen chama de "consumo ostentatório", mecanismo fundamental para a demarcação social das elites do Antigo Regime, sempre envolvidas numa constante competição por status e prestígio.[10] Embora referindo-se às festas religiosas, o viajante francês Guy le Gentil de la Barbinais nos dá uma ideia de como os baianos levavam a sério os gastos relacionados com tais eventos:[11]

> As pessoas preferem guardar seu dinheiro para brilhar e exibir sua magnificência numa festa, que fazer uso em sua alimentação. Este é o vício geral. Com efeito quando se trata de fazer uma Festa em honra de um Santo, eles dispendem o recebido em um ano em Corridas de Touros, em Comédias, em Sermões, em Ornamentos de Igreja, e morrem de fome o resto do ano. Se retirassem dos portugueses seus Santos e suas amantes, eles se tornariam muito ricos. Eu não pretendo condenar o Culto aos Santos, eu condeno a maneira de lhes render culto.

Barbinais não percebia que o dinheiro gasto na festa poderia também ser um investimento. A festa era uma necessidade social, e gastar ostensivamente em tais eventos significava transformar capital real em capital simbólico, aproveitando-se das poucas possibilidades de aquisição e aumento de prestígio na colônia. Além disso, o gasto ostensivo nas festas também movimentava a economia local, gerando uma importante fonte de renda para músicos, artífices e oficiais mecânicos. A incompreensão de Barbinais chega a ser de espantar, vindo ele justamente da corte de Luís XIV (o soberano ainda vivia quando a sua viagem foi iniciada), o eterno modelo para as sociedades de corte do Antigo Regime. Por outro lado, sendo Barbinais um comerciante e não um nobre, é possível que suas constantes condenações aos modos luso-brasileiros fossem indiretamente dirigidas aos seus próprios patrícios.



Mas os gastos com as festas nem sempre eram voluntários. Em artigo de 1967, Francisco Curt Lange demonstrou que as corporações de ofícios eram obrigadas a oferecer danças durante as festas civis promovidas pelas câmaras da colônia, sob pena de multas.[12] Contudo, essa obrigatoriedade não se refletiria necessariamente em espetáculos desanimados, pois a estrutura das apresentações, em forma de procissão pelas ruas principais da cidade, estabelecia um certo clima de competição entre as várias corporações. Além das corporações, voluntariamente ou não, ordens terceiras e irmandades religiosas também poderiam oferecer danças, carros alegóricos, e espetáculos dramáticos representados por seus membros ou por profissionais contratados. Se isso gerava espetáculos bastante heterogêneos em qualidade, abria-se a oportunidade para que muitos cidadãos livres ou mesmo escravos participassem

---

[10] Apud ELIAS, op. cit., p. 83.

[11] BARBINAIS, G. G., *Nouveau voyage autour du monde*. Paris: Briasson, 1728, v.3, p. 216-217.

[12] LANGE, F. C. As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais. *Barroco*, v.1, 1967, p. 15-62.

como sujeitos da festa, afirmando a submissão ao soberano e reforçando laços e hierarquias locais.

A importância do cerimonial que coordenava esses rituais de representação, mesmo do ponto de vista da plateia, é demonstrada pela queixa formulada ao rei por alguns cidadãos ofendidos de Salvador, a respeito da hierarquia a ser observada nos teatros armados durante as festas públicas. Em carta de 13 de fevereiro de 1727, dom João V ofereceu diretrizes claras sobre o assunto:[13]

> os Tenentes Generais, e Secretário do Governo delas me representaram em carta de vinte de Maio do ano passado que em muitas ocasiões públicas que ali se oferecem em que se fazem teatros para assistirem os Governadores, e acompanhamento nas festas públicas, se acham embaraçados com os Ministros políticos, como são o ouvidor Provedor e Superintendente da Casa da moeda e outras pessoas particulares, tomando uns e outros os lugares mais próximos aos lados do Governador, em que tem havido alguns descontos e dissabores, o que se pode obviar, sendo eu servido mandar declarar a devida separação, dando o dito Governador o lado direito aos Ministros políticos e esquerdo aos oficiais militares, que também se inclui o Secretário do Governo, que entre os ditos oficiais se assentou sempre seguindo-se aos Tenentes Generais guardando-se nisto a mesma ordem que sempre se praticou nas Igrejas.



Disputas envolvendo a posição simbólica dos cortesãos em relação ao rei eram comuns nas sociedades de corte do Antigo Regime, e não era raro que a ordem hierárquica oficial fosse substituída por outra, mais nuançada, que Norbert Elias chama de "posição vigente".[14] Tecnicamente, a configuração dos espaços na igreja e no teatro deveria espelhar e reforçar as hierarquias sociais oficiais, juridicamente definidas e baseadas na antiguidade das famílias e no tipo de serviços prestados aos governantes. Entretanto, tais espaços eram verdadeiros campos de batalha, onde diferentes grupos lutavam por uma posição simbolicamente mais favorecida, que mais tarde poderia ser reafirmada também no nível oficial.

Pedidos de graças eram frequentemente acompanhados de certidões oficiais, comprovando que o cidadão havia utilizado seus recursos pessoais em despesas que, teoricamente, seriam de responsabilidade do Estado. Assim, Fernando José de Almeida, administrador do Real Teatro São João, alegou criar e manter de seu próprio bolso uma banda de música,[15] e Bernardo José de Souza Queiroz, diretor de música do mesmo teatro, disse que fardava-se, comprava, e sustentava cavalos à sua custa, quando servia como Tenente Comandante de um Piquete de Cavalaria na Ilha de São Tomé.[16]

---

[13] Carta de dom João V ao Governador da Capitania das Minas Gerais, 13/02/1727. Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, cód. SC23, f. 92v.

[14] ELIAS, op. cit., p. 108-109.

[15] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-83,8.

[16] Ibid., C-808,19, f. 1v.

Fernandinho recebeu a graça solicitada, mas não Souza Queiroz. De qualquer forma, receber uma graça ou ordem honorífica, que possibilitaria ao cidadão da colônia renegociar o prestígio e a posição hierárquica em relação aos seus pares, justificava décadas de gastos e serviços supostamente desinteressados, mas sempre cuidadosamente documentados.

Isso ocorria também no âmbito das instituições e poderes públicos. Da mesma forma que os cidadãos, os governantes e legisladores das cidades e vilas da colônia também brigavam pelo favorecimento real e necessitavam do registro escrito, a crônica que perpetuaria suas ações e lhes daria o devido crédito. Impressas ou não, as narrações panegíricas apresentavam uma versão até certo ponto maquiada do evento, contendo a interpretação oficial dos rituais e símbolos conspicuamente exibidos durante a festa. No panegírico referente às festas de 1728 em Salvador, José Ferreira de Mattos explica cuidadosamente a relação entre as representações e o objeto das comemorações:[17]

> Compunha-se este baile de dezoito figuras, a saber, o casto José, Hera, mulher de Potifar, oito egípcios, e outras tantas egípcias. Tirou-se o invento deste luzido baile do capítulo 39 do Gênesis, em veneração do nome do Sereníssimo Príncipe do Brasil. [...]
>
> Em cinco de agosto se representou a primeira comédia intitulada *Los Juegos Olimpicos*. Teve uma loa de oito figuras: Lusitânia, Espanha, as três Potências da Alma, os três Tempos, Presente, Pretérito, e Futuro, e dois coros de música, cujo pensamento foi infundir o Amor nova alma nas duas Monarquias, para o que fez aparecer os Tempos, mandando a Memória ao Pretérito riscar as discórdias passadas, a Vontade ao Presente aplaudir tão soberanos desposórios, e o Entendimento ao Futuro prometer felicidades perpétuas, e como tudo isto ficava unido em amor, sendo este Rei, e Deus, prometeu fazer os Reinos de Portugal, e Castela eternos por meio destes Reais casamentos. [...]
>
> A quinta comédia : *El Desden con el Desden* se representou em dezesseis de agosto. Teve uma loa de sete figuras, Amor, Fineza, Afeto, Desdém, Ingratidão, Zelos, e Dinheiro, figura graciosa, cujo assunto era uma batalha travada entre Amor, e Desdém, cada um com seus parciais, a saber, do Amor eram Fineza, e Afeto, do Desdém eram Ingratidão, e Zelos, a qual contenda compôs o Dinheiro, e decifrando o título da comédia, mudou em sentido moral as figuras, ficando o Amor em verdadeiro culto, que se dá ao verdadeiro Deus, a Fineza a Fé, e o Afeto o quinto Império de Cristo, que toma forças humanas nos dois Monarcas obediente, e Católico. O Desdém se verteu em Judaísmo, a Ingratidão em Heresia, e os Zelos na seita de Mafoma, zelosas da sua ruína. E o Dinheiro ficando em poder destes dois Príncipes, plantaram a verdadeira lei por todo o universo, concluindo que apesar da Inveja, e do Inferno reinarão em Deus eternamente. A esta batalha excitavam dois coros de Música.



Os panegíricos também ofereciam ao soberano a garantia de que os seus vassalos compreendiam a lição subjacente à festa e demonstravam sua subordinação por contribuir generosamente com seu tempo e recursos. Obviamente, mesmo se as

[17] MATOS, J. F. *Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeram em ação de graças pelos felicissimos casamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal e Castela*. Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1729, p. 47-60.

contribuições não fossem tão voluntárias, isso não ficaria registrado nas crônicas oficiais. Pelo menos não de forma explícita, como se observa na conclusão da crônica baiana de 1728:[18]

> E se em outras Cidades do Reino por esta justíssima causa fizeram seus moradores semelhantes demonstrações de afeto, e alegria com maior grandeza, e soberania, contudo se não deve negar que nesta ocasião obraram os moradores da Bahia, não só o que puderam, mas ainda obraram além do que as suas posses permitiam; e obrar o que cabe nos limites da possibilidade em gratificação dos benefícios recebidos é dívida, que se satisfaz; porém obrar mais do que permitem as forças do agradecido é fineza extremosa.

É semelhante o teor da carta do Senado da Câmara de Salvador ao rei dom João V, em 6 de outubro de 1728:[19]

> Logo que recebemos, obedecendo à Real ordem de Vossa Majestade, e desejando com afetuoso zelo desempenhar a nossa obrigação como leais vassalos, ordenamos as festividades que a pequena porção das Rendas desta Câmara pôde dispensar, e todas as que se fizeram constaram a Vossa Majestade pela certidão junta, que não sendo digno o obséquio do Soberano objeto dessa ação é da nossa obediência o mais humilde memorial que aos Soberanos pés de Vossa Majestade oferece a nosso desejo.



Nem Mattos, nem o Senado atribuíram a falta de recursos ao fato de que, alguns meses antes, Lisboa havia exigido da população de Salvador o pagamento de três milhões de cruzados para ajudar nas despesas com os casamentos reais, tributo eufemisticamente denominado "donativo real". Para cobrir o rombo, o Senado decidiu criar novos impostos sobre a carne, óleo de baleia, aguardente, e até mesmo sobre a venda de escravos trazidos da Costa da Mina.[20] As festas acabaram sendo financiadas com o dinheiro reservado ao Terço da Infantaria, como explica a ata de 22 de dezembro de 1728.[21]

O descontentamento popular com a cobrança do donativo real foi mais acentuado na Capitania do Rio de Janeiro, custando meses de negociações ao governador Luís Vahia Monteiro.[22] Evidentemente, a crônica das festas, escrita por ele mesmo, não menciona isso.[23]

---

[18] Ibid., p. 60-61.

[19] *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Cartas do Senado 1710-1730*, v.6. Salvador: Prefeitura do Município do Salvador, 1973, p. 129, 137.

[20] *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Atas da Câmara 1718-1731*, v.8. Salvador: Prefeitura do Município do Salvador, 1973, p. 113, 128, 139, 146, 152, 157, 161.

[21] Ibid., p.151.

[22] São Paulo, Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Coleção Lamego, Cod. 19.4,A8; Cod. 19.5,A8. Ver também LAMEGO, Alberto. *A terra goytacá*. Bruxelas: Edition d'Art, 1924, v.2, p. 275-317.

[23] São Paulo, Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Coleção Lamego, Cod. 65,A8: *Relação das iluminadas e esclarecidas festas que com prontidão e generosidade consagrou obsequioso em parabéns dos recíprocos casamentos dos Sereníssimos Príncipes de Portugal e Castela, como primeira demonstração do acendido afeto o governador Luís Vahia Monteiro.*

Ao contrário das construções efêmeras e dos espetáculos performáticos, a narração panegírica era uma produção cultural de caráter permanente. E não se tratava apenas de um documento oficial. Além dos relatos, costumava conter poesias e elogios e era comercializada por livreiros e vendedores ambulantes, sendo então consumida como literatura edificante. Emílio Rodriguez Lopez situa tais obras no contexto das reuniões literárias acadêmicas e enfatiza a sua função em apresentar e recriar imagens incorporadas aos festejos.[24] Essa recriação revela, antes de tudo, o apego às convenções da literatura encomiástica. Assim como a hagiografia, o panegírico não se limitava a, pura e simplesmente, apresentar os fatos.

Parcela importante da produção cultural das academias brasileiras durante a segunda metade do século XVIII, elogios, poesias áulicas e pequenos dramas de caráter laudatório foram várias vezes musicados e interpretados como cantatas dramáticas, apresentando alguns pontos de contato com o repertório das casas da ópera. Nem sempre dirigidas ao enaltecimento do poder real, algumas dessas obras limitavam-se a bajular personalidades locais. O *Parnaso Obsequioso* de Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, "drama para se recitar em música no dia 5 de dezembro de 1768", foi composto para o aniversário do governador das Minas Gerais, José Luís de Meneses, o Conde de Valadares.[25] A convalescença de José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, um dos fundadores da Academia Brasílica dos Renascidos, em Salvador, serviu de justificativa para que em sua homenagem fosse composto o recitativo e ária para soprano e cordas "Herói egrégio / Se o canto enfraquecido", apresentado na reunião de 2 de julho de 1759.[26] As duas seções são estruturadas em forma de recitativo acompanhado e ária *dal segno*, aderindo às convenções estilísticas da escola napolitana e lançando uma luz sobre possíveis características da música empregada nas representações dramático-musicais na Bahia de meados do século XVIII.



A partir de 1809, multiplicam-se as "poesias de cortesanice congratulatória ou alimentar", no juízo de Wilson Martins:[27]

> Dir-se-á que nada disso tem valor intelectual? Claro, não tem valor, mas tem interesse, porque são os índices da vida intelectual, a qual não se mede apenas em termos de *valor*, mas também em termos de *significação*. O que não pertence à história da literatura pode pertencer à história da cultura – que a condiciona e na qual aquela se subsume. É esse um momento difícil e ingrato de nossa vida intelectual, em que as sobrevivências do passado persistem ao lado de aspirações

---

[24] RODRIGUEZ LOPEZ, E. C. *Festas públicas, memória e representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro*. São Paulo: Humanitas, 2004, p. 132.

[25] Transcrição completa e facsímile de algumas páginas em FRANCO, C. M. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa: o Parnaso Obsequioso e as Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

[26] LAMEGO, A. *A Academia Brasílica dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris, Bruxelas: L'Édition d'Art Gaudio, 1923, p. 49. Contém o facsímile da parte vocal do recitativo em páginas não numeradas ao final da obra. Para uma transcrição e facsímile completo ver TONI, Flávia Camargo; VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

[27] MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992, v.2, p. 36.

> que mal começam a tomar forma. É inacreditável o número e a "monótona variedade" da subliteratura nesse período todo – e subliteratura justamente porque ainda não se configurara psicologicamente o "instinto de nacionalidade" capaz de produzir sem esforço uma literatura. A subliteratura é, pois, a forma natural e espontânea que a literatura assume nesse momento.

Se a crítica literária e a musicologia tradicional têm custado a avaliar o significado histórico desse repertório, trabalhos recentes em história social e cultural vêm preenchendo parcialmente essa lacuna, contrabalançado a tônica que marcou os juízos sobre esse gênero dramático-musical durante o século XX. Como tem sido observado, tais obras devem ser entendidas no contexto da construção da memória oficial do Estado, segundo os padrões do Antigo Regime. O grosso daquela produção apologética literária e musical surgiu por necessidade e fomento do próprio Estado, ao conceder pensões e cargos a pintores, compositores, poetas e cronistas. Numa análise simplista mas verdadeira, Debret, o Padre Perereca e Marcos Portugal recebiam para fazer a mesma coisa – construir a história oficial do reino através do enaltecimento do rei e de suas ações.

Com a vinda da corte, os brasileiros passaram a observar de forma mais estrita o calendário de feriados relacionados aos aniversários natalícios e dias dos nomes da família real, além dos eventuais casamentos e nascimentos, muitas vezes coincidindo com aqueles. A demanda por dramas, poesias áulicas, elogios, cantatas e serenatas – conjunto de obras classificado por Wilson Martins como "subliteratura" – foi em parte suprida por compositores portugueses vindos durante a permanência da corte no Brasil, como Fortunato Mazziotti, Marcos Portugal e Bernardo José de Souza Queiroz, e por alguns poucos compositores locais, como José Maurício Nunes Garcia e José Joaquim de Souza Negrão. Na produção de dramas encomiásticos – sem muita consistência denominados dramas líricos, históricos, heróicos ou alegóricos – esses compositores trabalharam em parceria com poetas portugueses residindo no Brasil, como Gastão Fausto da Câmara Coutinho, autor de *O Triunfo da América* (música de José Maurício) e *O Juramento dos Numes* (música de Souza Queiroz) e Antonio Bressane Leite, que escreveu *A União Venturosa* (música de Fortunato Mazziotti), ou com poetas brasileiros, como o mineiro José Eloi Ottoni, autor do *Último Canto de David* (música de Souza Negrão).



Tendo em vista a contemporaneidade dos eventos comemorados, apenas excepcionalmente um compositor de elogios e outras obras encomiásticas trabalharia com libretos não inéditos, como a *Ulisseia Libertada*, de Miguel Antonio de Barros, estreada em 1808 no Teatro do Salitre, com música de João José Baldi,[28] e novamente musicada por José Maurício Nunes Garcia para uma produção carioca de 1809.[29]

Não era incomum que um compositor ou poeta dedicasse obras à família real mesmo na ausência de uma encomenda formal, esperando com isso receber alguma graça. Esse parece ter sido o caso de Souza Negrão, que em 1817 enviou requerimento

---

[28] VIEIRA, E. *Dicionário biográfico de músicos portugueses.* Lisboa: Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900, v.1, p. 85.

[29] Embora Cleofe Person de Mattos tenha mencionado a edição portuguesa de *Ulisseia libertada*, foi Sérgio Dias quem nela identificou o texto musicado por José Maurício. MATTOS, C. P. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, p. 378, n.26. DIAS, S. José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 117-126.

ao Ministério do Império solicitando a abertura de uma cadeira de música para a Bahia, e a sua nomeação para professor da mesma. Naquele ano e em 1816, Souza Negrão havia dedicado uma cantata ou elogio dramático ao Príncipe Regente, e outra a dom Pedro, Príncipe da Beira. Em 1818, dom João enviou carta ao então governador, Conde de Palma, criando a cadeira de música da Bahia e nomeando Souza Negrão para ocupá-la, com o salário anual de 40$000.[30]

Quando a obra era comissionada, a encomenda poderia partir do cerimonial da corte, dos administradores do Teatro Régio e Real Teatro São João, ou de indivíduos e instituições que tradicionalmente fomentavam essas produções antes da vinda da corte, como o Senado da Câmara. Além disso, como já foi visto no caso de Bernardo José de Souza Queiroz, a composição de elogios era uma das várias exigências contratuais envolvidas no exercício das funções de Compositor da Casa Real e Mestre de Música do Real Teatro.

Fazendo uso de algumas convenções operísticas, a música para as cantatas, elogios e dramas encomiásticos não se ocupava do texto poético completo dessas obras, restringindo-se aos números corais, quase sempre marciais e homofônicos, além de alguns recitativos, árias e raros ensembles vocais. José Maurício escreveu árias estruturalmente complexas e partes solistas tecnicamente difíceis em *Ulisseia*, mas essa não é uma característica estilística uniforme do gênero. Souza Queiroz e Souza Negrão optam por linhas melódicas mais despojadas, garantindo uma melhor compreensão do texto. E não se pode atribuir essa divergência estilística a supostas limitações técnicas desses compositores, já que, de maneira geral, as partes solistas de *Zaira*, de Souza Queiroz, são muito mais complexas e exigem recursos vocais mais sofisticados do que as de *Ulisseia*.



Todavia, considerando-se a significação histórica apontada por Wilson Martins, se há uma obra modelar desse gênero durante o período joanino esta deve ser *O Juramento dos Numes*, de Gastão Fausto da Câmara Coutinho e Bernardo José de Souza Queiroz, tanto pelas condições históricas e políticas que levaram à sua produção, quanto pela repercussão que causou na imprensa carioca da época.

No aniversário de dom Pedro de Alcântara, em 12 de outubro de 1813, sob proteção real foi inaugurado o Real Teatro São João – o maior da América do Sul. A construção havia durado pouco mais de três anos e o decreto de 28 de maio de 1810, autorizando o início das obras, revela detalhes importantes sobre a futura administração e funcionamento da casa:[31]

> Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela concorrência de estrangeiros e outras

[30] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-0800,041 e C0958,014.

[31] *Collecçaõ das leis do Brazil 1810*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 112-113. Transcrito em PAIXÃO, M. Do teatro no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo especial, parte 5, 1917, p. 685-686.

> pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados: -- fui servido encarregar o dr. Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente de Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir e conservar sem dispêndio das rendas públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição
>
> [...] grande parte dos meus vassalos residentes nesta corte me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova do seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João.
>
> [...] aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte da igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito teatro, segundo o plano que me foi presente
>
> [...] E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se dê livre de todos direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação se permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro.
>
> [...] depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos



Como se observa, o documento estabelece que os fundos para a construção viriam primariamente das participações de acionistas. Cada participação provavelmente corresponderia a um camarote ou lugar marcado na plateia, mas isso seria objeto de contrato específico, ainda não localizado. Para as fundações do edifício seriam utilizadas as pedras de cantaria das ruínas da inacabada Sé Catedral, situada no mesmo quarteirão. O terreno foi oferecido pelo português Fernando José de Almeida, popularmente conhecido como Fernandinho, que desde sua chegada ao Rio em 1801, acompanhando o vice-rei homônimo e futuro Marquês de Aguiar, adquiriu recursos e prestígio que o habilitaram a comprar o referido terreno e projetar-se localmente como um competente administrador. O teatro ficaria isento de impostos até a sua inauguração, possibilitando a montagem de um bom guarda-roupa e a importação de tecidos e demais aparatos para a decoração interna. Loterias seriam instituídas logo após o início das atividades, garantindo o funcionamento da casa até que ela se tornasse auto-suficiente. Todos esses incentivos ficaram condicionados à assinatura de uma hipoteca, cuja quitação garantiria a Fernandinho a posse definitiva do imóvel.

O conhecido relato do Monsenhor Pizarro colocava a capacidade do teatro à época de sua inauguração em torno de 1020 pessoas na plateia, "sem vexame", além de 112 camarotes arranjados em quatro ordens. Pizarro conta ainda que projeto do teatro havia sido preparado pelo Marechal José Manuel da Silva, "à imitação do São Carlos de

Lisboa", o qual, por sua vez, havia sido projetado pelo arquiteto José da Costa e Silva.[32] Não existem pesquisas definitivas sobre o assunto, mas Costa e Silva residia então no Rio de Janeiro e possivelmente colaborou na execução do novo projeto. O renomado artista mulato José Leandro da Costa teria pintado o pano de boca, representando a esquadra real portuguesa aproximando-se da Baía de Guanabara.

Pesquisas recentes sobre o Teatro São João não têm acrescentado muito ao que escreveram Pizarro em 1822, Moreira de Azevedo em meados do século XIX e Múcio da Paixão nos primeiros anos do século XX.[33] Em 1967, Ayres de Andrade compilou essas informações em uma narrativa que incluía os resultados de suas pesquisas sobre as primeiras temporadas operísticas da casa.[34] Mais recentemente, Nireu Cavalcanti revelou novos dados biográficos sobre Fernandinho,[35] e Evelyn Furquim Lima traçou paralelos entre as plantas do Real Teatro São João, do Rio de Janeiro, e o Real Teatro São Carlos, de Lisboa, embora a parte mais interessante de seu trabalho explore a história daquele teatro carioca durante o segundo reinado.[36]

Pesquisas futuras certamente deverão abordar mais detalhadamente as biografias dos artistas que atuavam nas companhias sediadas no Teatro São João, esclarecendo, entre outras coisas, a dinâmica das conexões transatlânticas e mesmo transamericanas. Por outro lado, a análise textual do repertório do teatro e estudos sobre sua recepção durante as duas primeiras décadas de atividade também merecem aprofundamentos.



Em 16 de outubro de 1813, a *Gazeta do Rio de Janeiro* publicou a seguinte nota sobre a inauguração do Real Teatro São João:

> Terça feira 12 do corrente, dia felicíssimo por ser o natalício do Sereníssimo Senhor *D. PEDRO DE ALCANTARA*, Príncipe da Beira, se fez a primeira representação no Real Teatro de *S. João*, a qual S.A.R. foi servido honrar com a Sua Real Presença, e a da Sua Augusta Família. Este teatro, situado em um dos lados da mais bela praça desta Corte, traçado com muito gosto e construído com magnificência, ostentava naquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela Presença já mencionada de S.A.R., e pelo imenso e luzido concurso da Nobreza e das outras classes mais distintas, mas também pelo aparato de formosas decorações, e pela pompa do Cenário e Vestuário. Começou o espetáculo por um Drama lírico, que tem por título o *Juramento dos Numes*, composto por *D. Gastão*

[32] PIZARRO ARAÚJO, J. S. A. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil.* Rio de Janeiro: Silva Porto, 1822, v.7, p. 77-78.

[33] AZEVEDO, M. D. M. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Paula Brito, 1862, p. 108-175. PAIXÃO, M. Do teatro no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo especial, parte 5, 1917, p. 676-722.

[34] ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v.1, p. 107-126.

[35] CAVALCANTI, N. *O Rio de Janeiro setecentista.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 176-178.

[36] LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

*Fausto da Câmara Coutinho*, e alusivo à comédia, que se devia seguir. Este drama era adornado com muitas peças de Música da composição de *Bernardo José de Souza e Queirós*, Mestre e Compositor do mesmo teatro, e com danças engraçadas nos seus intervalos. Seguiu-se a aparatosa peça intitulada combate do *Vimeiro*.

A iluminação exterior do teatro, ordenada com esquisito gosto, realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J. P. R. alusivas ao Augusto Nome do PRÍNCIPE REGENTE NOSSO SENHOR, cuja Mão Liberal protege as Artes, como fontes perenes da riqueza e da civilização das Nações.

O *Juramento dos Numes*, obra escolhida para ser representada na inauguração do teatro, tem como assunto a vitória do general inglês Wellesley contra as forças francesas comandadas por Junot na batalha do Vimeiro, em 21 de agosto de 1808. Se o *Juramento* era uma peça alegórica, a segunda parte do espetáculo traria uma representação de caráter mais histórico e realista, com a "comédia" ou "peça" *Combate do Vimeiro*, de autor não identificado.



**Fig. 48**: D. Schioppetta, *Batalha do Vimeiro*.

O

JURAMENTO DOS NUMES.

DRAMA.

Para se representar na noite da abertura do Real Theatro de S. JOÃO em applauso ao Augusto Nome de

SUA ALTEZA REAL

O

PRINCIPE REGENTE

NOSSO SENHOR,

POR

*D. GASTÃO FAUSTO DA CAMARA COUTINHO.*

RIO DE JANEIRO.

NA IMPRESSÃO REGIA.

1813.

*Com Licença de S. A. R.*

ADVERTENCIA.

ESTE Drama he allusivo á peça que se ha de representar na noite da abertura do Real Theatro de S. João, que tem por titulo = o Combate do Vimeiro = e serve como de Prefacção á mencionada Comedia. He desnecessario lembrar aos Leitores judiciosos, que nas composiçoens deste genero, que servem mais para deleitar, que para instruir, não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos Dramaticos: basta vista a Voltaire, Methastasio, Moliere, Goldoni, e outros, que sendo aliás tão prolixos na exacta perfeição das suas grandes obras o não quizerão ser naquellas de que trato.

Se me criminarem á cerca do estilo que sustento hum tanto levantado, e por ventura improprio da Poesia Dramatica, responderei que a locução rasteira he vergonhosa na boca de huma Divindade, e que os objectos grandes devem ser grandemente tratados.

Nil parvum aut humile modo,
Nil mortale loquar.

Hor. Liv. 3. Od. 25.

ACTORES.

| | |
|---|---|
| VULCANO | *Domingos Botelho.* |
| VENUS | *Estella Joaquina de Oliveira.* |
| A PAZ | *Laura Joaquina de Oliveira.* |
| O GENIO LUSITANO | *Bernardino José Correa.* |

AS TRES GRAÇAS.

Côro das Ninfas.
Côro dos Cyclopes.
Dança dos Cyclopes.
Dança das Ninfas.

*A Scena he parte nas faldas do monte Ethna, parte no templo do Heroismo.*

*A musica he de Bernardo José de Souza e Queirós, Mestre, e Compositor do mesmo Theatro.*

*As maquinas e pinturas, são do Architecto, pintor, e maquinista do mesmo Theatro, Manoel da Costa.*

*O vestuario do Alfaiate Antonio Vieira Guimarães.*

( 9 )

O

JURAMENTO DOS NUMES.

*O Theatro representa o monte Ethna, sob cujas faldas se divisa a Officina de Vulcano.*

ACTO UNICO.

SCENA I.

*Os Cyclopes trabalhando, e cantando. Brontes o 1.°, Pyracmon o 2.°, Steropes o 3.° os mais Cyclopes estarão repartidos pelas frágoas em diversos empregos.*

CORO.

VALOR, amigos,
Ferir nos cumpre
Com força ingente
O Ferro ardente
Que em braza está.

E o som que parte,
Das ferreas tochas,
Por invias rochas
Troando vá.

Fig. 49: Páginas iniciais do libreto de *O Juramento dos Numes*. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813.

**Fig. 50**: Primeira página da parte vocal da ária de Brontes.
*O Juramento dos Numes*, de Bernardo José de Souza Queiroz.

A batalha do Vimeiro voltaria a ser tema de um balé representado em Lisboa no ano de 1815, com coreografia de Antonio Cairon e a participação de José Lacombe, um dos quatro irmãos Lacombe, família de dançarinos franco-espanhóis que logo se estabeleceria no Rio de Janeiro. Louis Lacombe e sua esposa, a cantora Marianna Scaramelli, já se encontravam no Rio de Janeiro desde 1811, e participaram de algumas

montagens ainda no Teatro Régio. Em 17 de dezembro de 1811, atuaram no espetáculo que incluiu a ópera de Marcos Portugal *L'oro non compra amore* e o ballet *I Due Rivali*, de Louis Lacombe, e em 17 de dezembro de 1812, na ópera *Artaserse* de Portugal e o balé "sério, fabuloso e pantomimo" *Apolo e Dafne* de Lacombe.

NO THEATRO NACIONAL

DO

SALITRE,

ANNIVERSARIO

DA

FELIZ RESTAURAÇÃO DO REINO,

O SEGUINTE ESPECTACULO.

*O PARRICIDO FRUSTRADO,*

OU

*O FILHO NATURAL.*

LISBOA:

NA IMPRESSÃO REGIA.

*Por Ordem Superior.*

*A BATALHA DO VIMEIRO.*

PROGRAMMA DO BAILE.

—PESSONAGENS.

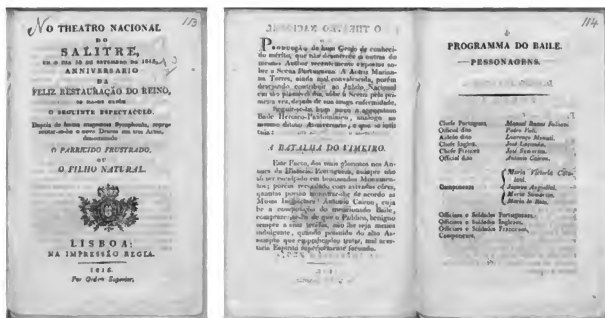



Fig. 51: Primeiras páginas do programa do espetáculo do dia 15 de setembro de 1815, no Teatro do Salitre, Lisboa.



Mas o balé histórico *A Batalha do Vimeiro*, de 1815, não foi o mesmo apresentado nos intervalos de *O Juramento dos Numes*, em 1813. As "danças engraçadas" mencionadas na Gazeta do Rio de Janeiro teriam sido, conforme o libreto, uma "dança dos ciclopes" executada no primeiro intervalo, entre a segunda e terceira cenas, e uma "dança das ninfas", no segundo intervalo, durante a última cena.[37]

O libreto de *O Juramento dos Numes*, publicado pela Impressão Régia em 1813, traz o nome dos atores principais, mas não dos cantores.[38] Domingos Botelho, no papel de Vulcano, e Estela Joaquina de Oliveira (ou de Moraes) interpretando Venus, faziam parte da companhia da atriz portuguesa Mariana Torres, segundo informação de Moreira de Azevedo.[39] Laura Joaquina de Oliveira, no papel da Paz e Bernardino José Correa, como o Gênio Lusitano também são mencionados no libreto. Contudo, como

[37] Infelizmente, a música dessas danças não se encontra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

[38] COUTINHO, G. F. C. *O Juramento dos Numes, drama. Para ser representar na noite da abertura do Real Theatro de S. João em applausos ao Augusto nome de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813. Localização: Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Obras Raras 37,6,3.

[39] AZEVEDO, M. D. M. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Paula Brito, 1862, p. 108-175.

mostra a partitura, esses papéis não eram cantados. Os principais papéis cantados foram reservados ao ciclope Brontes e a uma das graças, mas os cantores que interpretaram esses papéis não são identificados no libreto, e nem os demais componentes dos coros dos ciclopes e das ninfas.

A partir do confronto com o libreto, é possível identificar e ordenar os números musicais da partitura guardada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A tabela a seguir lista os números musicais, de acordo com o libreto, revelando a modificação no texto de alguns e a ausência de música em outros.

**Tabela 5:** Confronto entre o libreto e a partitura de *O Juramento dos Numes*.

| No. | Personagem | Texto do libreto | Texto e música da partitura |
|---|---|---|---|
| | | | |
| *Prólogo* | | *Elogio recitado*<br><br>Não se afundam no pélago dos tempos<br>Feitos preclaros do porvir credores,<br>Nem, do próvido Rei usado á Gloria,<br>O sidéreo fulgor, se apaga e morre;<br>Mais longe e mais além desdobra a fama | |
| *Abertura orquestral* | | | *Overtura (362 comp.): Ré maior,4/4 Largo/Allegro assai* |
| **Cena I:** *O Teatro representa o monte Etna, sob cujas faldas se divisa a Oficina de Vulcano.* | | | |
| 1 | *Ciclopes: Brontes, Pyracmon e Steropes cantam; os demais ciclopes divididos em várias ocupações.Vulcano entra em seguida* | *Coro*<br><br>*Três ciclopes:*<br>Valor, amigos,<br>Ferir nos cumpre<br>Com força ingente<br>O Ferro ardente<br>Que em brasa está.<br><br>E o som que parte,<br>Das férreas tochas,<br>Por ínvias rochas<br>Troando vá.<br><br>*Vulcano (falado ou recitado):*<br>Companheiros fiéis que armais a destra.<br><br>*Coro*<br>Três Ciclopes:<br>Valor, amigos etc.<br>E o som que parte etc. | *Coro T1, T2, (157 comp.): Si bemol,4/4 Larghetto / 2/4 Mosso,*<br><br>Valor amigos<br>Ferir nos cumpre<br>Com força ingente<br>O ferro ardente<br>Que em brasa está.<br><br>E o som que parte<br>Das férreas tochas<br>Por ínvias rochas<br>Troando vá. |

<table>
<tr><td colspan="4">Cena II</td></tr>
<tr><td>2</td><td>Vênus e Vulcano</td><td>Diálogo ou recitativo<br><br>[Vênus explica que o "monstro implacável" da Gália e os ilustres portugueses irão medir forças na relva verde do Vimeiro, etc.<br>Vulcano diz que os portugueses hão de vencer.<br>Vênus explica a gravidade da situação; Vulcano promete ajudar.<br>Venus promete dar 14 ninfas aos ciclopes, Deiopêa a Brontes.]</td><td></td></tr>
<tr><td>3</td><td>Brontes</td><td>Ária<br><br>Do nosso braço<br>Que os Deus defende,<br>A sorte pende<br>De Portugal.<br><br>Eia forjemos<br>Os diamantinos<br>Terçados finos<br>De brilho igual.<br><br>Que a Mãe das Graças,<br>Formosa e nua,<br>Protege a sua<br>Nação leal.</td><td>Ária (154 comp.):<br>Fá maior, 4/4 Largo, / 2/4 Mosso<br>Do nosso braço<br>Que os céus defende<br>A sorte pende<br>De Portugal.<br><br>Mosso, 2/4<br>Eia forjemos<br>Os diamantinos<br>Terçados finos<br>De brilho igual.<br><br>Que a Mãe das Graças<br>Formosa e nua,<br>Protege a sua<br>Nação leal.</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Ciclopes</td><td>Coro<br><br>Valor amigos etc.<br>E o som que parte etc.<br><br>Brontes<br>Mas subam mais leves<br>Os malhos pesados,<br>E mais apressados<br>Os golpes se deem.<br><br>Os dois repetem.<br>Brontes<br>Mas certos, mas certos,<br>Que assim não vai bem.<br><br>Os dois.<br>Por mais apressados<br>Os golpes se deem.<br><br>Brontes dando o compasso.<br>Tatatá, tatatá, tatatá,<br>Assim devem bater á porfia.</td><td>Coro (T1, T2, B):<br>Allegro vivace, Si bemol, 3/4 (321 comp.)<br><br>Valor amigos<br>Ferir nos cumpre<br>Com força ingente<br>O ferro ardente<br>Que em brasa está.<br><br>E o som que parte<br>Das férreas tochas<br>Por ínvias rochas<br>Troando vá.<br><br>Solo<br>Valor amigos<br>Ferir nos cumpre<br>Com força ingente<br>O ferro ardente<br>Que em brasa está.<br><br>Coro<br>E o som que parte<br>Das férreas tochas</td></tr>
</table>

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | *Os dois.*<br>Tatatá, tatatá, tatatá,<br>Assim vamos batendo á porfia.<br><br>*Brontes.*<br>Oh que bela, que doce harmonia<br>De acertado compasso o melhor.<br><br>*Os dois repetem.*<br>*Brontes.*<br>Deem pressa ao que fazem<br>E tragam, e levem<br>Os ferros que devem<br>Na guerra servir.<br><br>Cuidado nos golpes<br>Que vão falseando,<br>Quando hum for baixando,<br>Deve outro subir. | Por ínvias rochas<br>Troando vá.<br><br>*Mi bemol, 6/8 Andante mosso (53 comp.)*<br><br>*Solo*<br>Mas subam mais leves<br>Os malhos pesados.<br><br>*Duo*<br>Pois mais apressados<br>Os golpes se deem.<br><br>*Solo*<br>Mas certos, mas certos,<br>Que assim não vai bem.<br><br>*Duo*<br>Pois mais apressados<br>Os golpes se deem.<br><br>*Solo: Andantino*<br>Mas certos, mas certos,<br>Que assim não vai bem.<br><br>*Allegretto*<br>Tatatá, tatatá, tatatá<br>Assim devem bater a porfia.<br><br>*Duo*<br>Tatatá, tatatá, tatatá<br>Assim vamos batendo a porfia.<br><br>*Solo*<br>Deem pressa ao trabalho<br>E tragam, e levem<br>Os ferros que devem<br>Na guerra servir.<br><br>Cuidado nos golpes<br>Que vão falseando<br>Quando um for baixando<br>Deve outro subir.<br><br>*Tutti*<br>Qh que bela que doce harmonia<br>De acertado compasso o melhor. |
| *Baile do primeiro intervalo* | | | |
| **Cena III:** *Vista de bosque, onde haverá hum arbusto que preste assento à personagem que entra.* | | | |
| 5 | *Paz* | *Monólogo falado ou recitado*<br><br>Que não possa encontrar na terra abrigo! | |

| 6 | | *Coro dentro*<br><br>O Rei que os astros guia,<br>Que humilde o potente faz,<br>Dê justo prêmio á virtude;<br>Dê seguro asilo á Paz. | *Coro Tiple, T1, T2, B (51 comp.): Lá maior, 2/4 Largo*<br>O Deus que os astros regula<br>Que humilde o potente faz<br>Dê justo prêmio à virtude<br>Dê seguro asilo à Paz. |
|---|---|---|---|
| Cena IV | | | |
| 7 | *Gênio Lusitono, Paz* | *Diálogo ou Recitotivo*<br><br>Não te lastimes mais, não desesperes. | |
| **Cena V:** *Visto do Monte Etna, vê-se pelos pórticos dos furnos, algumas armaduras Portuguesos, os Ciclopes trabalhando e Vulcano cama que examinando a trabalho feito.* | | | |
| 8 | *Três Ciclopes* | *Coro*<br><br>Valor amigos etc.<br>E o som que parte etc. | *Recitativo acompanhado (15 comp.): Ré maior, 4/4*<br><br>Valor amigos<br>Ferir nos cumpre<br>Com força ingente<br>O ferro ardente<br>Que em brasa está<br><br>*Coro T1, T2, B (86 comp.): Ré maior, 3/4 Allegro Vivace*<br>E o som que parte<br>Das férreas tochas<br>Por ínvias rochas<br>troando vá. |
| 9 | *Gênio, Vulcono* | *Diálogo ou Recitotivo*<br><br>*Filho de Juno, ortífice Divino.*<br>[Vulcano diz que as armaduras do "Grande Wellesley" estão prontas; menciona também os nomes de Bacellar, Piçarro, Rego, Sepúlveda e Canavarro] | |
| **Cena Última:** *Visto do Templo do Heroísmo, do fundo do quol, em prospecto, se divisa o Retrato de S. A. R. O PRINCIPE REGENTE Nosso Senhor.*<br>*Aparecem todos os personogens do Dromo, o Gênio Lusitono, e o Poz ocupom o lodo direito dos oros; Vulcano, e Vênus o esquerdo; os três ciclopes, e as três Graças ficam atrás de Vulcano e Vênus, nos seus respectivos lugares; os mais seguem para diante como lhes cabe.* | | | |
| 10 | *Uma dos Graças* | *Ária*<br><br>PRINCIPE Augusto,<br>Astro luzente,<br>A vossa gente<br>Vinde alegrar.<br><br>Baixai das nuvens,<br>Númen sagrado,<br>Que o nosso fado<br>Vai melhorar.<br><br>Que, as nossas penas,<br>Festivas cenas<br>Vão terminar. | *Ária (99 comp.): Lá maior, 4/4 Allegro moderato / Largo; 2/4: Allegro / Più Allegro*<br>*[partes vocois não localizadas]* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 11 | *Ciclopes* | *Coro*<br><br>Depois da horrível<br>Procela fela,<br>A luz Fébea<br>Vamos raiar;<br>E as sombras tristes<br>De névoa espessa<br>Já vão depressa<br>Descendo ao mar,<br>Zéfiro brando<br>Vem adejando<br>De lar, em lar. | *Coro S, T1, T2, B (173 comp.): Lá maior, 3/4 Andantino mosso [partes vocais não localizadas]* |
| 12 | *Ninfas e ciclopes* | *Coro*<br><br>Ás armas Lusos,<br>Briosa Gente,<br>Que o Céu clemente<br>Vos dá favor.<br><br>Trilhai da gloria<br>Os sãos caminhos<br>Por entre espinhos<br>De viva dor.<br><br>Ó ireis subindo<br>Com rosto enxuto,<br>De fruto, em fruto,<br>De flor, em flor. | *Coro S, T1, T2, B (91 comp.): Dó maior, 2/2 Allegretto*<br><br>As armas Lusos,<br>Briosa gente<br>Que o Céu clemente<br>Vos dá favor.<br><br>Trilhai da glória<br>Os sãos caminhos<br>Por entre espinhos<br>De viva dor.<br><br>Que ireis subindo<br>Com rosto enxuto<br>De fruto em fruto<br>De flor em flor. |
| *Danças do segundo intervalo* | | | |
| 13 | *Gênio, voltando-se para o Retrato de S. A. R.* | *Juramento*<br><br>Perante a vossa Efígie augusta e sacra,<br>Vasto soberano de Nações diversas,<br>Cujo braço ostentoso alcança, e rege<br>Os Hemisférios dois com as rédeas fulvas;<br>Perante a vossa Efígie, e sobre as aras<br>Onde eterno fulgor as nuvens doira<br>Juramos pelo escuro Estígio lago, (1)<br>Nós, do Grão Rei dos Reis, família e sangue,<br>Que os Povos de Ulisseia esclarecidos<br>Inquietados serão, mas não vencidos. | |
| 14 | *Pyracmon, depois as quatro divindades* | *Recitado*<br><br>*Piracmon:*<br>PRÍNCIPE Excelso, que regeis clemente | *Recitativo acompanhado (18 comp.): Dó maior, 4/4*<br><br>Príncipe Excelso que regeis clemente |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | O mundo antigo, e novo,<br>Da Plaga ocidental ao Sol oriente<br>De variado Povo;<br>Volvei benigno os paternais luzeiros<br>Ás ínclitas falanges de Ulisseia,<br>Vereis Heróis Guerreiros<br>Que afrontando a terrível morte feia<br>Gritão destros com a espada sempre em uso<br><br>*Quatro divindades:*<br>VIVA o SEXTO JOÃO REGENTE LUSO. | O mundo antigo e novo,<br>Da plaga ocidental ao sol oriente,<br>De variado povo,<br>Volvei benigno os paternais luzeiros,<br>Às ínclitas falanges de Ulisseia,<br>Vereis heróis guerreiros.<br>Que afrontando a terrível morte feia,<br>Gritam destros com a espada sempre em uso.<br><br>Viva o Sexto João Regente Luso<br><br>*Quarteto (77 comp.): Dó maior, 2/4 Allegro mosso*<br>Viva o Grande Herói Regente Luso |
| 15 | *Ciclopes, Graças* | *Os Ciclopes*<br><br>Salve PRINCIPE excelente,<br>Salve ditosa Nação,<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união.<br><br>*As Graças.*<br>De Grandes sucessos,<br>A mão justiceira,<br>Vos abre a carreira<br>D'eterno clarão.<br><br>*Os Ciclopes.*<br>Salve PRINCIPE excelente,<br>Salve ditosa Nação,<br><br>*As Graças.*<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união.<br><br>*Os Ciclopes*<br>Nos fastos brilhantes<br>De Lísia incansável,<br>Será memorável<br>Hum SEXTO JOÃO.<br><br>*As Graças*<br>Salve PRINCIPE excelente,<br>Salve ditosa Nação,<br><br>*Todos.*<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união. | *Recitativo acompanhado (18 comp.): Si bemol maior, 4/4*<br><br>Salve Príncipe excelente<br>Salve ditosa nação<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união.<br><br>*Coro S, T1, T2, B (169 comp.): Si bemol maior, 2/4 Allegro moderato*<br>Salve Príncipe excelente<br>Salve ditosa nação<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união.<br><br>*6/8 Andante*<br>De grandes sucessos<br>A mão justiceira<br>Vos abre a carreira<br>De eterno clarão.<br><br>Nos fastos lustrosos<br>De Lísia incansável<br>Será memorável<br>Um sexto João.<br><br>*2/4 Allegro moderato*<br>Salve Príncipe excelente<br>Salve ditosa nação<br>Que dais ao mundo oprimido<br>A suspirada união. |

**Ex. 4**: Bernardo José de Souza Queiroz: *O Juramento dos Numes*, Cena 2, coro dos ciclopes.

Tanto no texto como na música, a peça é caracterizada por um estilo altissonante e algo marcial, justificado por Coutinho na terceira página do libreto, ao dizer que "a locução rasteira é vergonhosa na boca de uma divindade e os objetos grandes devem ser grandemente tratados". Ainda assim, por vezes a escrita de Coutinho e Souza Queiroz adquire um caráter mais leve, quase cômico, como na passagem onde os ciclopes imitam o som dos martelos ao forjar as armas que serão dadas aos portugueses (Ex. 4):

*Brontes*
Mas subam mais leves
Os malhos pesados,
E mais apressados
Os golpes se deem.

*Os dois repetem*

*Brontes*
Mas certos, mas certos,
Que assim não vai bem.

*Os dois*
Pois mais apressados
Os golpes se deem.



*Brontes dando o compasso*
Tatatá, tatatá, tatatá,
Assim devem bater a porfia.

*Os dois*
Tatatá, tatatá, tatatá,
Assim vamos batendo a porfia.

*Brontes*
Oh que bela, que doce harmonia
De acertado compasso o melhor.

Não se pode dizer que a ideia era nova. Nas festas promovidas em 1786 pelo vice-rei dom Luís de Vasconcelos e Sousa em comemoração ao casamento de dom João e Carlota Joaquina, um dos carros alegóricos que desfilaram no Passeio Público representava um vulcão, medindo 5,06m de altura por 2,64m de comprimento, iluminado por fogos de artifício e tendo em seu interior Vulcano trabalhando na forja com alguns ciclopes. Ocultos iam os músicos, "a cujo som, e compasso trabalhava Vulcano a forja com seus oficiais com os martelos sobre a bigorna, o que deu grande gosto".[40]

---

[40] SOARES, A. F. *Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura perspectiva e fogos...* Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. MS no. 670, Gav. 19.

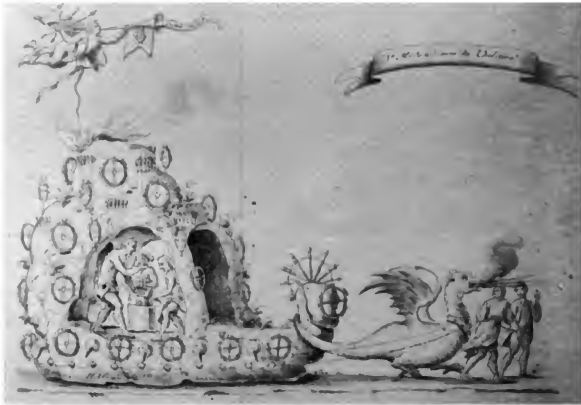



**Fig. 52**: Carro de Vulcano para as festas de 1786 no Passeio Público do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Estruturada em recitados, coros e árias, e incluindo bailes e uma abertura orquestral, *O Juramento dos Numes* seguia as convenções de várias outras peças de ocasião e *componimenti drammatici* compostos durante os reinados de dom José, dona Maria e dom João VI. Os enredos são, via de regra, simples e curtos, e não há como escapar da impressão de "monótona variedade", observada por Wilson Martins. Seres mitológicos da Antiguidade clássica interagem com o Gênio Lusitano e colaboram para o sucesso das ações dos portugueses na terra. Essas obras geralmente concluíam com a exposição e reverência à efígie do soberano, corroborando a finalidade cerimonial do inteiro espetáculo. Em *O Juramento dos Numes*, isso ocorre na última cena, com o aparecimento do "Templo do Heroísmo", onde personagens mitológicos e alegóricos se reúnem para prestar reverência a dom João VI:

> Vista do Templo do Heroísmo, do fundo do qual, em prospecto, se divisa o Retrato de S. A. R. O PRINCIPE REGENTE Nosso Senhor.
> Aparecem todas as personagens do Drama, o Gênio Lusitano, e a Paz ocupam o lado direito das aras; Vulcano, e Vênus o esquerdo; os três ciclopes, e as três Graças ficam atrás de Vulcano e Vênus, nos seus respectivos lugares; os mais seguem para diante como lhes cabe.

Embora os desenhos dos cenários e figurinos de *O Juramento dos Numes* tenham desaparecido, a representação visual dessa cena deveria guardar alguma semelhança com o "Templo da Glória", povoado de heróis e heroínas da antiguidade clássica que homenageavam dona Mariana Vitória na produção de *Alessandro nell'Indie* na Ópera do Tejo em 1755.

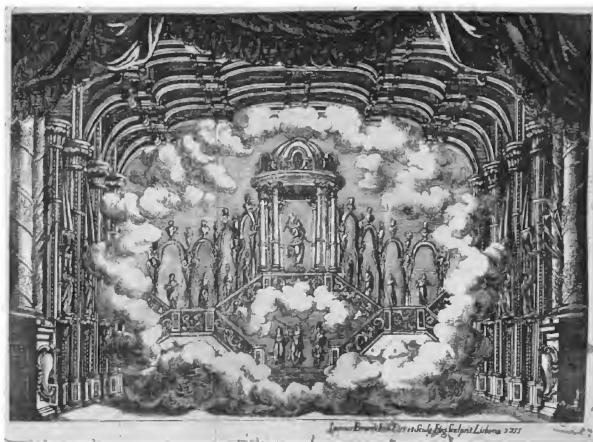



**Fig 53**: Libreto de *Alessandro nell'Indie*. Cenário para a *Licenza*, após o final do último ato. Lisboa, 1755



Uma associação mais imediata, e talvez esteticamente mais aproximada, pode ser feita com a pintura de Debret para um de tais "templos", que apareceu ao final do drama *O Himeneu*, de João Antonio Neves Estrela (Lisboa: Impressão Régia, 1818), representado no Rio de Janeiro em 13 de maio de 1818 em comemoração ao aniversário de dom João VI e o casamento de dom Pedro de Alcântara e dona Leopoldina. O próprio Debret descreveu a composição:[41]

[41] DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 233-234.

vali-me do antigo cerimonial dos reis de Portugal para representar dom João VI em uniforme real, de pé sobre um pavês suportado pelas figuras características das três nações que compõem o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Logo abaixo desse grupo principal coloquei as figuras ajoelhadas do Himeneu e do Amor, com os retratos do príncipe e da princesa real. Ambos entrelaçavam as iniciais dos jovens esposos formando um monograma por cima do ardente Himeneu. De acordo com o programa, a cena se passava sob a abóbada etérea onde a reunião dos deuses outorgava honras de apoteose a esse episódio histórico. O mar formava o horizonte, justificando a chegada de Netuno com o pavilhão do reino unido; do outro lado, Vênus, na sua concha marinha puxada por dois cisnes guiados por Cupido, conduzia as Graças, sustentando os escudos unidos e coroados das duas nações recém-aliadas. Delfins móveis circulavam entre os diversos planos do mar, parando no último quadro para formar um caminho praticável às dançarinas que deviam levar suas oferendas ao pé do altar do Himeneu, pintado no pano de fundo do palco. Esse grupo imenso da população dos três reinos unidos, que se projetava artisticamente até o proscênio para unir-se a guerreiros de todas as armas, produziu o maior efeito. Concomitantemente, nuvens isoladas suportavam gênios animados dessas mesmas nações e povoavam toda a parte alta do quadro aéreo, inteiramente pintado em transparente, até o primeiro plano do teatro.

Existem duas representações visuais dessa cena, a gravura 59 do terceiro volume da *Voyage Pittoresque*, publicada em 1839, e uma aquarela de 1818 (9,9x18,5 cm) pertencente ao acervo Castro Maya.[42] A descrição de Debret deixa claro que essas representações não se referem apenas ao pano de fundo ou a uma pintura única, hoje desaparecida. Tratava-se de uma cena composta de várias figuras, algumas pintadas no pano de fundo do palco, outras móveis, algumas transparentes e suspensas em um "quadro aéreo", combinadas com algumas figuras vivas – os próprios personagens do drama. Além disso, dançarinas deveriam passar entre as várias figuras no palco, por "um caminho praticável".



Depois do cenário para *O Himeneu*, Debret pintaria em 1822 um novo pano de boca para o Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, alusivo à nova nação independente.[43] Mas as atuações de Debret junto aos teatros cariocas ainda merecem maiores estudos, especialmente no que se refere à criação de cenários e figurinos para as temporadas regulares. Os acervos Castro Maya e Banco Itaú possuem um interessante conjunto de desenhos e aquarelas de cenários e figurinos históricos e mitológicos de Debret, os quais, despertando o interesse de pesquisadores, deverão lançar luzes sobre a atividade cenográfica no Brasil durante as primeiras décadas do século XIX.[44]

---

[42] DEBRET, J. B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Paris: Firmin Didot, 1834-1839, v.3, prancha 59. BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa.* Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 351, n. E-36.

[43] DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil.* Paris: Firmin Didot, 1834-1839, v.3, prancha 49. DIAS, E. Pano de boca para a coroação de dom Pedro I, de Jean Baptiste Debret. *Nossa História*, v.1, n.11, set. 2004, p. 24-27.

[44] BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. *Debret e o Brasil: obra completa.* Rio de Janeiro: Capivara, 2007, p. 342-345, n. E-19-E-29.

Fig. 54: J. B. Debret: cenário para o drama *O Himeneu*, de 1818.
*Voyage pittoresque*, prancha 59.



### O juramento é questionado

Se o drama *O Juramento dos Numes* recebeu uma crítica positiva no periódico oficial *Gazeta do Rio de Janeiro*, a polêmica literária que se seguiu à estreia, envolvendo o autor do libreto, Gastão Fausto da Câmara Coutinho, e o editor do periódico *O Patriota*, Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, contam uma diferente história sobre estética, gosto, conceituação de gêneros dramáticos e expectativas não atendidas por parte do público, críticos e criadores.

O português Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852), Cavaleiro da Ordem de Cristo e capitão de fragata da armada portuguesa, já era um escritor de certo prestígio quando chegou ao Brasil em 1809. Na década de 1820, após regressar a Lisboa, dedicou-se de forma mais constante ao teatro, escrevendo vários dramas e comédias. Inocêncio Francisco da Silva considerava-o "poeta elegante, de veia fácil e amena".[45]

Manuel Ferreira de Araújo Guimarães (1777-1838), baiano, foi Comendador da Ordem de São Bento de Avis e Cavaleiro da Ordem do Cruzeiro. Passou algum tempo em Portugal, estudando e depois lecionando na academia da marinha. Como primeiro tenente da armada foi para o Rio de Janeiro, chegando ao posto de capitão do corpo de engenheiros. Transferido para a academia militar em 1812, ascendeu ao posto de

[45] SILVA, I. F. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859, v. 3, p. 136-137.

brigadeiro, no qual reformou-se em 1830. Foi editor da *Gazeta do Rio de Janeiro* de 1812 a 1821, deixando o periódico oficial por apoiar a causa da independência, mas continuou atuando na imprensa como editor de *O Espelho*. Escreveu e traduziu várias obras no campo da matemática e geometria, e, de forma menos constante, dedicou-se também à poesia.[46]

Os folhetos de Coutinho e os artigos de Araújo Guimarães revelam os apuros de um intelectual português e um brasileiro, um buscando legitimar, o outro criticar, uma obra típica do cerimonial de corte lusitano a partir de modelos e conceitos exógenos, estabelecidos por poetas e críticos franceses e italianos de meados do século XVIII. É visível o choque entre as expectativas de criadores, crítica e público em geral e a incompreensão das convenções que regiam gêneros cultivados na França, Itália, e mesmo em Portugal, mas de curta existência no Brasil.

A polêmica teve início na edição de outubro de 1813 de *O Patriota*, com uma crítica de duas páginas à obra *O Juramento dos Numes*, representada no Real Teatro São João e publicada pela Impressão Régia:[47]

> É tão importante o assunto deste drama, que mal nos permite fixarmos a nossa atenção no seu desempenho. Este trabalho vem mesmo a ser inútil, quando o poeta na sua advertência declara que nas composições deste gênero não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos dramaticais, hajam vista a Voltaire, etc. Se isto quer dizer que os preceitos do poema dramático e lírico são diferentes das regras da comédia e da tragédia, é uma verdade inegável. Se quer dizer que não tem absolutamente regra, que é poema de mera fantasia, os mestres da arte decidirão este ponto. Sei apenas que muitos autores têm tratado este objeto com bastante crítica. Admiro particularmente J. J. Rousseau, que empregou a delicadeza do seu juízo em observações análogas: citarei apenas uma, que é filha do bom senso. «*On sentit qu'il ne falloit à l'Opéra rien de froid et de raisoné, rien que le spectateur pût ecouter assez tranquillement pour reflectir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit*, etc.» Quanto aos exemplos, em respeito de muitos nomes tão célebres para não anuir ao seu testemunho. Mas *Pandora*, e o *Templo da Glória*, do trágico francês, muitas de Metastasio, as belas *Psique* e *Anfitrião* de Moliére, sem dúvida são assaz regulares.
> [...] Não entreteremos mais o leitor sobre um drama, que as artes se empenharam em avultar.



Ao contrário do que interpretou o autor do drama, Guimarães não disse que a obra de Coutinho era inútil. Para ele, inútil seria tentar julgar a obra a partir de certas convenções, já que o próprio Coutinho parecia se escusar de cumpri-las. Guimarães reforça essa impossibilidade mais adiante, quando diz: "nada avançaremos sobre a disposição do drama, pela advertência apontada". Mesmo assim, o editor do periódico sentia a necessidade de convenções que regessem poesia, drama e mesmo a ópera, e cita um trecho de Rousseau para reforçar o argumento. Guimarães encerra a crítica acusando sutilmente Coutinho de ter plagiado alguns trechos de Camões e de Virgílio.

A resposta de Coutinho viria ainda em 1813, em um folheto de 39 páginas intitulado *Resposta defensiva e analítica*. O folheto inicia por recusar a denominação

---

[46] BLAKE, S. *Diccionario bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900, v.6, p. 70-75.

[47] *O Patriota*, outubro de 1813, p. 92-93.

"poema dramático e lírico", dada por Guimarães à sua obra. Grande parte dos questionamentos do brasileiro residiriam nessa atribuição errônea, segundo Coutinho:[48]

> Cumpria que me explicasse o que entende V.M. por poema dramático e lírico, pois que tanto na presente censura, como pelo anúncio da Gazeta, V.M. deu à minha composição o nome de poema dramático e lírico? A meu ver, há três qualidades de poemas: dramático, épico e lírico. Por poema lírico, entendo eu, todo aquele que se canta ao som da lira, logo o meu drama é lírico, por que tem coros? Assim será, mas por esta opinião que V.M. segue, todas as tragédias antigas, entrando neste número a de Ferreira de *Ignês de Castro*, as óperas de Metastasio, grande parte das de Moliére, de Voltaire, e de outros muitos, são igualmente poemas dramáticos e líricos, porque têm coros. Declaro que não anuo ao seu parecer: que os coros, e as árias do meu drama sejam poesias líricas, concedo, mas que estas possam dar-lhe o nome de drama lírico, nego.

Coutinho passa então a uma detalhada análise de duas peças de autores citados por Guimarães como exemplos de regularidade, *Pandora*, de Voltaire e *Psyché*, de Molière. Após demonstrar que tais obras ferem os princípios da unidade dramática e da verossimilhança, mas que nem por isso deixam de ter valor, Coutinho conclui:[49]

> Porque neste gênero de poesia dramática, urdida para aprazer aos olhos, escorada em objetos fabulosos, e sustentada por personagens do paganismo, não se pode conservar com inteireza *o severo cumprimento dos preceitos dramaticais*. [...] Asseguro porém a todo mundo, que estas duas [*Templo da Glória*, de Voltaire, e *Anfitrião*, de Moliére], sendo aliás belas, são igualmente monstruosas, pelo que diz respeito aos preceitos.



Coutinho retoma aqui um debate que havia agitado a intelectualidade francesa na primeira metade do século XVIII. Na França pós-cartesiana, o compositor Jean Philippe Rameau foi várias vezes acusado de ofender a razão e o bom senso – em outras palavras, as convenções da tragédia francesa – criando obras "monstruosas". O musicólogo Charles Dill nota que, para a mentalidade europeia do século XVIII, o termo "monstro" referia-se primariamente ao defeito de nascença, e, por extensão, a uma obra artística, literária ou arquitetônica que se recusasse a seguir convenções e modelos estabelecidos. A monstruosidade evidenciaria assim o fracasso da lógica e do bom senso. Dill observa que esse tipo de censura não era dirigida apenas às composições de Rameau. Pela suposta falta de unidade e verossimilhança, também a ópera italiana era frequentemente taxada de monstruosa. Dill cita uma resenha no periódico *Le pour et contre*, editado pelo Abade Prévost, que declarava que "nunca uma bela ópera é mais do que um belo monstro" e trechos de Gabriel Bonnot, nas *Lettres à madame la marquise de P... sur l'opéra* (Paris: Didot, 1741), cujos personagens

---

[48] COUTINHO, G. F. C. *Resposta defensiva, e analytica à censura que o redactor do Patriota fez ao drama intitulado o Juramento dos Nunes, descripta no Período do mez de Outubro do presente anno.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813, p. 7.

[49] Ibid, p. 13.

argumentam que a ópera era "um monstro, uma loucura italiana", e "um monstro que não possui nem proporção nem verossimilhança".[50]

Essa percepção da ópera como uma obra irregular ou imperfeita teria, até certo ponto, influenciado a intelectualidade luso-brasileira, como se nota no verbete "ópera" da edição de 1813 do dicionário de Morais e Silva: "Drama trágico, ou cômico, que os italianos recitam em voz cantante, e assim o usam os franceses, com árias em vez de coros, e outras irregularidades, ou diferenças da tragédia, e comédia regular".[51] O próprio Morais e Silva define "monstruosidade" como "produção irregular e desconforme das ordinárias [...], desproporção".[52]

Mais do que sugerir que a irregularidade estrutural de uma obra dramática não era necessariamente algo de ruim, Coutinho declara que, dependendo do contexto e função da obra, a monstruosidade poderia até produzir beleza. E ao legitimar sua obra com essa argumentação, Coutinho acaba por se identificar com os criadores de obras monstruosas do século anterior, embora dentro de um novo paradigma estético, abraçando os ideais românticos e prezando a invenção, originalidade e fantasia acima das convenções acadêmicas.

Mas foi a acusação de plágio que mais perturbou o poeta português. Nas dez páginas seguintes de seu folheto, Coutinho desenvolve uma interessante discussão sobre originalidade em poesia, alegando que a prática da imitação é intrínseca àquela arte, arriscando dizer que não há poeta que não imite, e apresentando uma série de exemplos em comprovação de que Camões e Tasso teriam imitado Virgílio.[53] Coutinho acusa então Guimarães de ser um péssimo crítico, por concentrar-se em detalhes triviais, sem analisar o mais importante, o corpo do drama. Mas o poeta não encerra sem antes fornecer detalhes interessantíssimos sobre a estreia da obra.[54]



> Não entreteremos mais o leitor, acrescentando V.M. sobre um drama que as artes se empenharam em avultar, é falso; menos pelo que diz respeito à musica, e às vestiduras das personagens, tudo o mais que pedi se me negou, como é publico. Vênus, que deveria baixar à cena envolta em uma nuvem, dentre a qual pouco a pouco se iria divisando o seu carro de concha marinha tirado por dois cisnes, cujas rédeas seriam dirigidas por seu filho Cupido, veio por seu pé, e só. O teatro, que deveria representar as Furnas Trinácrias, no fundo das quais se veriam as chamas das forjas sopradas pelos foles, apresentava um pano com um buraco ao lado, junto do qual apenas, se descobria uma pequena tábua pintada de vermelho e amarelo. As safras [bigornas], que nas mutações das cenas se deveriam magicamente sumir pelos alçapões do tablado, eram transportadas de rojo, pelos ciclopes, para dentro do tal buraco, fora de todo o natural; e deste modo é que as artes se empenharam em avultar o meu drama? Senhor redator, V.M. não escreveu com exceção, e portanto não cumpre sequer o seu primeiro dever.

[50] DILL, C. *Monstrous Opera: Rameau and the tragic tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 13-14

[51] SILVA, A. M. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, v. 2, p. 366.

[52] Ibid., p. 314.

[53] COUTINHO, G. F. C. *Resposta defensiva*, p. 15-24.

[54] Ibid, p. 27.

Essa passagem é reveladora. A matéria da *Gazeta do Rio de Janeiro* de 16 de outubro elogiou a representação em todos os aspectos, inclusive o "aparato de formosas decorações" e a "pompa do cenário e vestuário". Mas essa era a descrição oficial, escrita pelo próprio Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, exercendo o papel de jornalista e cronista oficial da corte. Ao escrever em seu periódico *O Patriota*, Guimarães sentia-se seguro para criticar uma obra que homenageava o rei e era por ele patrocinada. A partir daí surge uma versão diferente daquela descrita na *Gazeta*. Coutinho, autor do drama, sentindo-se insultado pela precariedade da produção, e ainda tendo de ouvir as palavras sarcásticas de seu êmulo, expõe publicamente as gafes de um espetáculo que deveria glorificar o rei, mas parece ter beirado o fiasco.

Nos planos de Coutinho, a carruagem de Vênus deveria seguir a configuração clássica – Debret a utilizaria cinco anos depois para o cenário do drama *O Himeneu*. Em vez disso a deusa adentrou o palco andando, e sem qualquer acompanhamento. Mais cômica ainda é a descrição das fornalhas no interior do vulcão Etna, preparada pelo cenógrafo, pintor e arquiteto Manuel da Costa: um pedaço de pano com um buraco, dentro do qual se via uma tábua pintada de vermelho e amarelo.[55] Por esse mesmo buraco os ciclopes saíam de cena, carregando as suas bigornas. Mesmo assim, Coutinho elogia os figurinos de Antonio Vieira Guimarães e a música de Bernardo José de Souza Queiroz.

A justificativa de Coutinho, sobre o papel do contexto e da função na estrutura irregular ou mesmo monstruosa de certas obras poéticas, foi rebatida por Manuel de Araújo Guimarães na edição de janeiro-fevereiro de 1814 de *O Patriota*. Nessa réplica de 29 páginas, Guimarães oferece maiores detalhes sobre a sua concepção de ópera:[56]

> Envergonho-me de ler, à página 8, o que o poeta diz de J. J. Rousseau! Ignora acaso que este filósofo escreveu alguns dramas deste gênero? Quem não conhece o *Devin du Village*, que tanta celebridade lhe deu? Se o poeta não leu estas peças, muito menos mostra ter lido o que este grande homem escreveu sobre os teatros, e a prova é o asseverar (que afoiteza!) que o seu parecer vem muito pouco *ad rem*. É bem notável que homens de sisudo critério não ousem decidir a contenda entre d'Alembert e Rousseau, respeitando dois tão sábios antagonistas, e que o poeta de uma penada decida que o filósofo de Genebra sustentou paradoxos! Citarei com muito prazer uma obra bem conhecida, e à qual ainda recorrerei outra vez: falo do elogio de d'Alembert, escrito pelo Senhor Stockler, meu muito prezado mestre, que sem dúvida faz justiça ao sábio em questão. Somente direi (são expressões do Senhor Stockler) que Rousseau arrebata-me, mas que d'Alembert convence-me, e que quanto a mim, o filósofo que possuir o talento da poesia, combinando os escritos de um e outro, poderá deles deduzir as verdadeiras regras de um teatro capaz ao mesmo tempo de interessar os homens, e de corrigir os seus defeitos; de um teatro, que seja juntamente o lugar de recreio e a escola da moral.
>
> É pois deste grande homem que o poeta desvia o juízo! E com razão, pois que ele sabe quão pouco lhe será favorável! O leitor, porém exigirá de mim que desenvolva ideias apenas esboçadas na Censura, e eu aproveito esta ocasião de

[55] Sobre Manuel da Costa, conta Elysio de Oliveira Belchior em AZEVEDO, M. D. M. *O Rio de Janeiro*, v.1, p. 23, n.xx: "Pintor e arquiteto, Manuel da Costa nasceu em 1775 na cidade de Abrantes (Portugal). No Brasil, para onde veio em 1811, ocupou os cargos de cenógrafo do Real Teatro de São João e de arquiteto das Casas Real e Imperial. Faleceu no Rio de Janeiro em 31 de agosto de 1823, deixando discípulos renomados, entre os quais Francisco Pedro do Amaral e Francisco Inácio".

[56] *O Patriota*, janeiro-fevereiro de 1814, p. 66-69.

mostrar a minha admiração aos sentimentos de J. J. Rousseau em matéria de gosto.

> "A ópera (diz este sábio) é um espetáculo dramático e lírico, no qual se procura reunir todos os encantos das belas artes na representação e uma ação apaixonada, para excitar, com o socorro de sensações agradáveis, o interesse e a ilusão."
>
> "A intervenção da música (continua ele) como parte essencial, deve dar ao *poema lírico* um caráter diferente do da tragédia e da comédia, e fazer uma *terceira espécie de drama*, que tem suas regras particulares."

Leia o poeta o que diz aquele filósofo da harmonia da música com a poesia, leia a história deste novo gênero de composições, e talvez isto baste para não tornar a avançar que a *autoridade de Rousseau vem pouco ad rem.*

Omito a passagem que não agradou ao poeta, e detenho-me no seguinte parágrafo, que começa desta maneira. – "A energia de todos os sentimentos, a violência de todas as paixões, são o objeto principal do *drama lírico*; e a ilusão, que constitui o seu encanto, é sempre destruída logo que o autor e o ator deixam por um momento o espectador entregue a si mesmo. Tais são os princípios sobre os quais se estabelece a ópera moderna. Apostolo Zeno, o Corneille da Itália, e seu terno discípulo [i.e. Metastasio], que é o Racine da mesma, abriram e aperfeiçoaram esta nova carreira.

Para não ser fastidioso omito os defeitos desse gênero de composição. O poeta ganharia maior ódio ao filósofo. Mas vem *ad rem* o que diz sobre a unidade do lugar, e por última vez copiarei as suas expressões.

> "Eu não quero transportar à ópera essa rigorosa unidade de lugar, que se exige na tragédia, e à qual só é possível sujeitar-se à custa da ação, de maneira que o poeta é exato a certo respeito, para ser absurdo a outros mil. Demais isto fora perder a vantagem das mudanças de cenas, que se fazem valer mutuamente; seria expor-se a uma viciosa uniformidade, a oposições mal combinadas entre a cena sempre constante e as situações mutáveis; seria estragar o efeito da música pelo da decoração, e reciprocamente, como fazer ouvir sinfonias voluptuosas entre rochedos, ou árias galantes nos palácios dos Reis."



Veja agora o poeta se há drama, que não é comédia nem tragédia; se existem *poemas dramáticos e líricos*, com regras distintas; por isso que tendem a um fim diverso, e aprenda a não confiar que tudo sabe, e que os mais tudo ignoram. Talvez que o seu poema não mereça a honra de ser contado a par dos de Zeno, Metastasio, Quinault, etc. Mas, neste caso, devia antes o poeta agradecer-me este obséquio do que culpar-me de rigoroso.

Isto basta para responder aos parágrafos seguintes. Quem ignorava os preceitos deste gênero de composições, como as podia analisar?

Evidentemente, *Le devin du village*, de Jean Jacques Rousseau, não era uma ópera, no sentido estrito do termo, mas um *interméde*, composto à imitação do *intermezzo* italiano. Na concepção de Guimarães, o termo "ópera" aplicava-se ao teatro em música de maneira genérica, e o texto de uma ópera pertenceria a um gênero literário que ele denomina poema dramático e lírico, algo que Coutinho não concorda desde o início. Acostumado a escrever para o teatro e familiarizado com a ópera italiana integralmente posta em música, raras vezes ouvida no Brasil antes da vinda da corte e já então com uma história de quase um século em Portugal, Coutinho conhecia a tipologia e os subgêneros do teatro em música. Em resultado disso, o debate passa a

ser marcado por diferenças irreconciliáveis e interpretações contrastantes sobre gêneros dramáticos e a aplicabilidade de certas convenções em *O Juramento dos Numes*. Guimarães questiona principalmente a ausência de um enredo coerente, de ações grandiosas e de um final convincente. O próprio aparecimento do Templo do Heroísmo, momento apoteótico e paradigmático nesse tipo de espetáculo, parece-lhe cercado de absurdos:[57]

> acompanhado de Vênus e dos ciclopes, [o Gênio] leva as armaduras para o templo do Heroísmo, no fim do qual aparece o Retrato de S.A.R. Ali se acha Vênus, a quem na cena 2ª Vulcano havia dito *sobe ligeira aos céus*, e que parecia haver subido; vê-se um coro de graças (que não se sabe como ali vieram) alternando com o dos ciclopes; estes e as ninfas (suponho que seriam as que Vênus prometeu) põem sobre as aras as armaduras portuguesas, cantando, ao que se seguem árias, e depois o Juramento, feito pelo Gênio, de que Portugal não seria vencido. Pyracmon recita uma arenga, e depois de algumas cantigas, se conclui o drama.
> Eis aqui, nem mais nem menos, o Juramento dos Numes. Debalde se procura uma ação, que venha por justa grandeza, como fala Aristóteles, ou princípio, meio e fim; em vão se quer ver desempenhado um só preceito deste grande mestre; é tempo perdido fazer dos diversos retalhos uma ação, não há ligação, nem nexo, não se acham senão palavras.

Alguns meses depois, usando uma linguagem mais agressiva, Coutinho refutou praticamente ponto por ponto as críticas do redator de *O Patriota* num folheto de 74 páginas, o *Recenseamento ao pseudo-exame*, publicado em 1814. Na melhor versão oitocentista de "você sabe com quem está falando?", além de chamá-lo de ignorante, Coutinho adverte o jornalista que ele estava trilhando um caminho perigoso, pois ao criticar sua obra poderia estar ofendendo ao rei:[58]



> a repreensível falta de decoro com que V.M. pretendeu enxovalhar uma produção votada a S.A.R., representada na Sua Augusta Presença, e mandada imprimir por Ordem do Mesmo Augusto Senhor, depois de revista pela competente Secretaria de Estado.

Mais adiante, Coutinho lembra que uma fala de Pyracmon, que Guimarães chamou de arenga, era justamente um poema em louvor a dom João VI:[59]

> *Pyracmon recita uma arenga.* Eu a vou recitar por ele:
> *Príncipe Excelso, que regeis clemente*
> *O mundo antigo, e novo,*
> *Da plaga ocidental ao sol oriente*
> *De variado Povo etc.*
>
> Quando fará V.M. destas arengas? Nunca: porque Deus não lhe dá que saia do círculo prescrito.

---

[57] Ibid., p. 88.

[58] COUTINHO, G. F. C. *Recenseamento ao pseudo-exame que o redactor do Patriota fez à Resposta defensiva, e analytica do author do Juramento dos Numes descripto no periódico de Janeiro e Fevereiro do presente anno.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1814, p. 7.

[59] Ibid., p. 64.

Coutinho insiste que, além de não ser um poema dramático e lírico, sua obra também não era uma ópera. Em uma das passagens mais interessantes, confronta a conceituação do termo ópera, retirada de vários dicionários, com o que se observou na encenação de seu poema no Teatro São João alguns meses antes:[60]

> Competindo à minha composição, (dizia eu) o título de poema dramático lírico, simplesmente porque tem coros, deverão a tragédia de Ferreira de Ignês de Castro, e todas aquelas antigas, e comédias nomear-se igualmente poemas dramáticos líricos; aqui tem o labirinto a que me conduzia a sua intimação. A ópera, Senhor Redator, é uma peça dramática toda em música, e, como tal, composta de recitados, árias, e coros, perguntarei agora: o meu drama é dos dessa natureza? Foi todo cantado, e urdido de versos de diferente metro? Se tal foi, eu estive surdo ao tempo da sua representação: decida V.M. se o ouviu cantar todo, visto haver admirado o muito que as artes se empenharam em avultar?
>
> [...] Dois gêneros há de poesia dramática, tragédia e comédia: quando, porém, a música se une à poesia lírica, forma uma espécie de drama chamado ópera; mas este ou é trágico, ou cômico, pois se não conhecem outras fontes da poesia dramática, com diferença, que os preceitos deste, sendo sempre os primitivos, sofrem considerável alteração pela distancia que vai de falar a cantar. Os coros (como diz Horácio e Aristóteles) eram uma das partes essenciais da poesia dramática: os antigos não conheciam o drama chamado ópera, pois, como V.M. já disse, é da invenção dos italianos que tudo cantam, o que melhor me faz ensinar por boca de Marmontel. "Os modernos tem outra espécie de poema lírico, que os antigos não tinham, e que merece melhor este nome, porque realmente é cantado; é o drama chamado ópera." Sendo assim; torno a perguntar, porque motivo chama V.M. ao meu poema, do qual só foram cantados os coros, poema dramático lírico?



Na verdade, *O Juramento dos Numes* continua resistindo à classificação até os dias de hoje. Durante o século XVIII, na corte de Viena usava-se o termo *festa teatrale* para obras similares, e Metastasio também utilizava a denominação *componimento drammatico*. Coutinho não usa estes termos italianos, antes, prefere buscar na França um termo cuja definição coincidisse com a essência de sua obra:[61]

> Como ainda não disse qual seja o nome que se deva dar ao meu drama, e me veja cercado por forças mais superiores, tornarei, por seu mandado, a folhear o Espetáculo de Boas Artes, escudado por M. Lacombe, e será no presente lugar:
>
> *= Pièces Episodiques =*
>
> Eis aqui o segredo revelado, ou, como V.M. diz, *relevado*. Veja-se o que contém. = Il est encore um genre de petites pièces dramatiques, où toutes les scenes sont épisodiques, & affranchies des nœuds del'intrigue, & des liens de l'intérêt. Rien n'y borne la durée de l'action ; l'on n'y cherche pas à exciter par degrés l'attention ou le sentiment du spectateur.
>
> [...] Un acteur principal est comme le centre autour duquel les personages viennent se render. C'est tout que l'on se contente d'éxiger pour l'ensemble & pour l'unité d'action.

[60] Ibid., p. 9-10.

[61] Ibid., p. 49, 50, 57.

> [...] Em todas as composições da ordem da minha, que pela sua premeditada pequenez não se tornam suscetíveis de envolver, e de desenvolver largamente o enredo, pois que o seu fim, como já deixei dito, é o de aprazer aos olhos e os ouvidos pelo meio da música e da variedade das cenas, o poeta deve demorar-se pouco em atar circunstâncias que não sejam de pronta resolução. [...] Em uma pequena peça dramática a que se dá o nome de *episódica*, cujas personagens são divindades, não devem reinar opostos partidos, como na epopeia.

Para Coutinho, a obsessão de Guimarães com a estrutura deveria ser atribuída à formação do jornalista, especialista em aritmética e geometria. Na edição de setembro-outubro de 1814, Guimarães retirava-se do debate. Na seção intitulada *Obras publicadas na Côrte*, registrou apenas o título do folheto de Coutinho seguido da citação de Alexander Pope:[62]

> There is a woman's war declared against me by a certain Lord:
> His weapons are the same, which women and children use,
> A pin to scratch, and a squirt to bespatter, etc.
> Pope's Letters vol. 3 Lett. 70.

*O Juramento dos Numes* jamais foi representado novamente na sua totalidade, e, exceto pelas notas de algum bibliotecário ou bibliógrafo mais zeloso, como Inocêncio Francisco da Silva, a polêmica entre Guimarães e Coutinho permaneceu esquecida por bem mais de cem anos. Ayres de Andrade chegou a manusear os dois pequenos volumes de Coutinho na década de 1960, como se observa nas notas deixadas em seus cadernos de esboços, registrando os títulos e a numeração no catálogo da Biblioteca Nacional, além de ter comentado em seu livro que "por uns dias *O Juramento dos Numes* agitou os meios intelectuais da cidade, suscitando uma discussão meramente platônica sobre a sua forma poética".[63] Mas foi apenas em 1974 que a polêmica entre Coutinho e Guimarães recebeu atenção mais detida, com o artigo de Spencer Leitman apresentando dados biográficos dos envolvidos e argumentando que a polêmica espelhava os atritos entre portugueses e brasileiros durante a permanência da corte. Leitman julga que Gastão Fausto da Câmara Coutinho teria saído claramente vencedor.[64]



Embora não explicitada, a rivalidade entre portugueses e brasileiros era um componente importante na polêmica, e isso foi confirmado pela carreira posterior de Guimarães, que passou a editar o periódico anti-lusitano *O Espelho* e, após a independência, ocupou cargos políticos importantes na Província da Bahia. É possível que os seus caminhos tenham se cruzado em alguma época anterior, pois ambos eram oficiais da marinha e Guimarães havia passado vários anos em Portugal. Mas, resguardada a suposta história comum dos polemistas, a controvérsia revela, essencialmente, o confronto entre elites locais lutando por uma posição privilegiada na corte.

---

[62] *O Patriota*, setembro-outubro de 1814, p.110.

[63] ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 112.

[64] LEITMAN, S. A primeira polêmica brasileira: D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho "versus" Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, 1813-1814. *Colóquio Letras*, n.18, mar. 1974, p. 57-60.

**Fig. 55**: Gravura de Desmonds, *Praça da Constituição*, 1854.

## Conclusão

### *circa* 1822

Durante o período colonial, o espaço no qual a cultura brasileira é modelada é a periferia, caracterizada pela improvisação, onde se aprende e se inventa fazendo. Mas não se pode negar que certas atividades patrocinadas pelas instituições religiosas e civis, como a arquitetura, a escultura e a música religiosa, atraíam um volume significativo de recursos, promovendo uma acirrada competição e exigindo um alto nível técnico, que não deixava muito espaço para o risco e o improviso. No entanto, pelo menos até a vinda da corte portuguesa, essa não era a realidade dos espetáculos regulares das casas da ópera, financiados pela venda de ingressos e aluguel de camarotes, e às vezes subsidiados pelo governo. Nesse espaço, a necessidade de improvisar, de modificar e de adaptar sempre foi maior. A simples adaptação de um libreto italiano poderia evidenciar as habilidades dos artistas locais, mas o processo ia mais longe. A administração da casa, a escolha do repertório e as intervenções que ele sofria com a inclusão de personagens cômicos, a expansão dos diálogos e o corte de números musicais revelavam também as circunstâncias econômicas, os gostos e preconceitos da plateia, as hierarquias locais e as estruturas de poder daquela sociedade colonial.



Na colônia, além de acumular riqueza e terras e enviar seus filhos para estudar em Portugal, a nobreza da terra adquiria e conservava status por replicar, ou tentar replicar, alguns símbolos visíveis de civilização. Mas essas cópias eram feitas em diferentes moldes, por mãos treinadas de forma diversa, esculpidas em diferentes materiais e concebidas para agradar a outros gostos. Viajantes estrangeiros achavam tudo isso cômico, quando não repugnante. Dramas "mutilados", "desfigurados" e entremeados de danças locais manifestavam "de pleno a vulgaridade do gosto", como Ludwig von Rango lamentou em 1819.[65]

Quando Rango escreveu suas cartas, o Brasil já estava às portas da independência, mas algumas práticas, gostos e tradições do século anterior permaneciam vivas, dividindo o espaço com modas e estilos recém-chegados da Europa e implantados de forma apressada e descontextualizada. Daquele período de transição e experimentação, de trocas entre o moderno velho mundo e o antiquado novo mundo, alguns elementos desapareceram, enquanto outros assumiram novas funções e geraram novas práticas. Evidência do estado degenerado ao qual chegam os europeus que permanecem muito tempo nos trópicos, ou uma simples manifestação de mau gosto – incapazes de perceber o novo tomando forma, Luccock, Rango, Leithold, Tollenare e outros conseguiam apenas detectar uma cópia mal-feita do seu próprio mundo.

Mesmo historiadores brasileiros, como Oliveira Lima, aderiram à tese do atraso cultural brasileiro no período anterior à permanência da corte portuguesa.

---

[65] LEITHOLD, T.; RANGO, L. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 145.

Referindo-se à festa de casamento de dom Pedro e dona Leopoldina em 1818, Oliveira Lima chega a comentar que "correram soberbas as festas organizadas com os meios de que dispunha o senso estético da colônia, antes que os estrangeiros [i.e., a Missão Artística Francesa] introduzissem no Brasil o sentimento artístico de que careciam mesmo".[66] Para uma parcela da intelectualidade brasileira, do Padre Perereca a Oliveira Lima, a vinda da corte teria representado, finalmente, a implantação da civilização, que tornaria possível, entre outras coisas, a independência.

Essa interpretação já foi questionada inúmeras vezes, levando em conta tanto a permanência de certas práticas econômicas e relações de poder durante todo o século XIX, quanto a existência, mais de um século antes da vinda da corte, de uma cultura compartilhada pela intelectualidade de ambos os lados do Atlântico. Mesmo assim, há alguma concordância no que se refere à maneira repentina em que se processou a transição de colônia a corte. Jurandir Malerba argumenta que o modelo de processo civilizador teorizado por Norbert Elias, que na Europa teria levado mil anos, só faz sentido no Brasil se admitirmos que o estágio de *civilization de moeurs* foi atingido por um processo colonizador, com a "queima de etapas".[67]

Nesse processo, o teatro, especialmente o teatro em música, legitimado como escola de civilidade e indicador de civilização, passa a ser também um instrumento de propaganda política após a vinda da corte, celebrando aquele evento não como uma fuga, mas um ato heróico e intencional de difusão da civilização europeia através da recriação de um império na América. Obras como *Ulisseia*, *Triunfo da América*, e *O Juramento dos Numes*, abundam em referências às epopeias de Ulisses, que cruza os mares para fundar Lisboa (Ulissipo), civilizando os bárbaros locais, e de Enéas, o troiano que também conduz através dos mares a semente da civilização para fundar no Lácio o império romano. A relação entre esses heróis e os soberanos portugueses já era feita desde os tempos de dom Manuel, pois o rei simbolizava a nação portuguesa que singrava os mares levando a civilização europeia aos bárbaros de três continentes. Mas dom João VI seria o primeiro rei europeu que, assim como Enéas, atravessaria os mares para fundar um novo império, e, como Alexandre, trocaria a segurança de sua corte e seu lar para reinar nos confins do mundo. Em óperas metastasianas, como *Didone abbandonata* e *Alessandro nell'Indie*, as plateias luso-brasileiras identificariam sem problemas os heróis Enéas e Alexandre com João V, José I ou João VI, e numa peça como *O Himeneu*, representada em 1818 nas festas de casamento de dom Pedro e dona Leopoldina, nem a transposição era necessária, pois os futuros regentes participavam como personagens do drama. Jurandir Malerba comenta:[68]



> Se nela dom Pedro e dona Leopoldina participam efetivamente – eles próprios ou atores que os representam – se eles "falam", é direta a extensão da vida ao teatro. Não existe tal cisão entre uma e outra. A peça é sobre o acontecimento, sobre o vivido. O palco é contíguo ao paço, à capela, ao trono.

Ao comentar a relação entre a arte de governar e a arte de representar, proposta por Maquiavel, Georges Balandier nota como as técnicas dramáticas são

---

[66] LIMA, M. O. *Dom João VI no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 605.

[67] MALERBA, J. *A corte no exílio.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 40.

[68] Ibid., p. 109.

utilizadas na política. O príncipe, segundo Balandier, deve comportar-se como ator político a fim de conquistar e conservar o poder: "o grande ator político comanda o real pelo imaginário", inclusive exibindo-se em espetáculo; "como Luís XIV nos seus 'divertimentos', o rei torna-se então comediante. A ópera francesa constrói-se sobre um terreno político".[69]

Se dom João V de Portugal chegou a ser chamado de Rei-Sol português, não há como deixar de notar que a figura de Luís XIV da França, paradigma do rei-herói-artista no Antigo Regime, também inspira a teatralidade de dom Pedro I, imperador do Brasil. Transformando o teatro em centro da exibição do poder real e de ratificação e celebração dos eventos políticos, dom Pedro coloca-se no centro do espetáculo, simbólica e literalmente. Por um lado, prosseguindo a tradição do cerimonial português desde os tempos de dom José I – seu bisavô apaixonado pela ópera – dom Pedro continua sendo personagem de elogios e peças episódicas (usando o termo preferido de Coutinho). Mesmo estando no camarote e sendo substituído no palco por um quadro ou imagem, o monarca representa a si próprio. E se Luís XIV chegava a atuar como dançarino, dom Pedro I expande seu papel no espetáculo como compositor da música usada nos rituais: em 1821, compõe o hino em homenagem à constituição que acabara de jurar e, no ano seguinte, à independência que acabara de proclamar. Depois disso ainda compõe a música para a cerimônia da sua própria coroação. Dom Pedro produzia o evento político real e a sua representação simbólica, criando e conservando sua imagem num processo de constante retroalimentação.



Mesmo relacionado ao poder e às decisões políticas, o teatro não era um espaço de debate, mas de aclamação pública das decisões do soberano. O próprio Fernandinho, ao solicitar a dom Pedro I a concessão de novas loterias para a reconstrução do Teatro São Pedro de Alcântara após o incêndio de 1825, não deixa de mencionar o papel salutar daquela casa em concentrar a atenção dos súditos na ideologia oficial, desviando-os de ajuntamentos sediciosos.[70]

> Vossa Majestade Imperial melhor do que o suplicante conhece que as nações civilizadas por um manejo de estudada política, deram um grande estudo a alimentar e aperfeiçoar toda sorte de espetáculos como um meio, não só de instruir e entreter o povo, mas até de distraí-lo de outros ajuntamentos, e isto principalmente em tempos de efervescência, nos quais é de sabedoria desviar docemente as paixões com tanta maior destreza quanto menos se pressentir o plano da direção que se lhe dá.

Essa estreita relação entre poder monárquico e teatro, mais especificamente a ópera, ajuda a explicar o vácuo deixado pela abdicação de dom Pedro I em 1831. Quando o Rio de Janeiro volta a ter uma temporada operística em 1843, o gosto havia mudado. Novos paradigmas guiavam o ensino da música e a profissionalização do artista. Havia um conservatório funcionando de acordo com modelos europeus, grandes teatros de ópera já existiam em algumas capitais e o Rio de Janeiro começava a fazer parte do roteiro internacional de solistas e companhias líricas. Mas, a despeito

---

[69] BALANDIER, G. *O poder em cena*. Coimbra: Minerva, 1999, p. 20-21.

[70] Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, C-83,8 doc.3, f.1, 4 de julho de 1825.

dessa mudança toda, a ópera ainda era um espetáculo político, e não tardaria muito até que aparecessem compositores sintonizados com as politicas ao mesmo tempo modernizantes e nacionalistas do novo governo e que se envolvessem no projeto de criação de uma ópera nacional – mas não excessivamente nacional – explorando temas históricos e nativistas sobre as bases sólidas do *bel canto* italiano e da *grand opéra* francesa. Tudo isso, é claro, com o apoio nada desinteressado do novo imperador.

**Fig. 56**: O interior do Teatro São Pedro em 1918.
*Bahia Illustrada*, agosto de 1918.

# Apêndice 1

## Cronologia

Nas páginas seguintes o leitor encontrará uma cronologia do teatro em música no Brasil do início do século XVIII à vinda da corte portuguesa. A tabela inclui "óperas" nas várias acepções do termo, bem como entremezes, farsas, comédias e peças teatrais com alguma intervenção musical indicada no texto, sugerida pelo contexto, ou comprovada por documentação complementar. Na última coluna à direita estão registradas as menções mais antigas às representações citadas, acompanhadas de referências a fontes secundárias quando o original não pôde ser consultado.

Essa tabela está em constante atualização e versões preliminares foram divulgadas no artigo "Opera and musical theater in eighteenth-century Brazil: a survey of early studies and new sources", publicado em *Studi Musicali* (Roma, v. 35, n. 1, 2006, p. 213-253) e na comunicação "De libretos e cordéis: adaptações e encenações de obras de Metastasio nas casas de ópera brasileiras", apresentada no Colóquio Internacional *As músicas brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 de junho de 2008).

Rogério Budasz

Abreviaturas

ACL: Acervo Curt Lange, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte
AHUL: Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa
APM: Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte
BN: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
BNL: Biblioteca Nacional, Lisboa
IEB: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo

| *data* | *título e/ou gênero* | *local, contexto* | *referências* |
|---|---|---|---|
| fins de 1711 | comédias | Recife PE (investidura do governador Felix José Machado de Mendonça) | 1857 – VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1959, v. 3, p. 322 |
| dez. 1711 | três comédias | Olinda PE (festa de Nossa Senhora do Ó, com a presença do governador Felix José Machado de Mendonça) | 1894 – COSTA, Francisco Augusto Pereira da. História do theatro de Pernambuco. *Arquivos* 5-6, Recife, dezembro 1944, p. 211-238 ; conferência realizada em 1894. |
| 21 jan. 1717 (qui) | *El conde Lucanor* (texto: Calderón de la Barca) | Salvador BA (tablado em frente ao palácio; nascimento do filho do vice-rei dom Antonio de Noronha) | 1718 – *Applauso Natalicio com que a Cidade da Bahia celebrou a noticia do felice primogenito do Excellentissimo Senhor Dom Antonio de Noronha* [...]. Lisboa: Miguel Manescal, 1718. |
| 22 jan. 1717 (sex) | *Afectos de odio y amor* (texto: Calderón de la Barca) | | |
| 25 jan. 1717 (seg) | *Rendirse a la obligacion* (texto: Diego e José de Cordova y Figueroa ) | | |
| 4-6 fev. 1718 (sex-dom) | *La monja alférez* (texto: Juan Perez de Montalbán) | Salvador BA (Festa de São Gonçalo ; encenada em tablado em frente à igreja pelos "atores mais pobres do mundo", que também cantaram hinos em louvor ao santo, em uma "mistura ímpia do sacro e do profano". | 1728 – BARBINAIS, Le Gentil de la. *Nouveau voyage autour du monde*. Amsterdam : P. Mortier, v. 3, p. 155-158. |
| 5 ago. 1728 (qui) | *Los juegos olimpicos* (texto: Agustín de Salazar y Torres); com dois coros de música. | Salvador BA (tablado ao ar livre próximo ao Senado da Câmara; duplo casamento de príncipes portugueses e espanhóis; dom José e dona Mariana Victoria de Bourbon; dona Maria Bárbara e o futuro rei Ferdinando VI da Espanha; cada espetáculo foi precedido de uma loa que "insinuava" o título da respectiva comédia) | 1729 – MATOS, José Ferreira de. *Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeraõ em acçaõ de graças pelos felicissimos cazamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal, e Castella*. Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, p. 53-60. |
| 8 ago. 1728 (dom) | *La fuerza del natural* (texto: Agustín Moreto); com três coros de música. | | |
| 10 ago. 1728 (ter) | *Fineza contra fineza* (texto: Calderón de la Barca) | | |
| 13 ago. 1728 (sex) | *El monstruo de los jardines* (texto: Calderón de la Barca); com dois coros de música. | | |
| 16 ago. 1728 (seg) | *El desdén con el desdén* (texto: Agustín Moreto), com dois coros de música. | | |
| 20 ago. 1728 (sex) | *La fiera, el rayo y la piedra* (texto: Calderón de la Barca); com quatro coros de música. | | |

| 1728 | comédias | Rio de Janeiro RJ (duplo casamento de príncipes portugueses e espanhóis) | 1728 – Carta de Luís Vahia Monteiro (única menção: PAIXÃO, Múcio da, *O theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Moderna, 1936, p. 74, declarando que a carta era datada de 10 de jun. de 1728) |
|---|---|---|---|
| 1728 | comédias e serenatas | Ouro Preto MG (duplo casamento de príncipes portugueses e espanhóis) | 1729 – APM: documento citado em ÁVILA, Affonso, O Teatro em Minas Gerais – Séculos XVIII e XIX. *Barroco*, n. 9, 1977, p. 53-56, Belo Horizonte , p.55, 89n3, declarando que o documento era de 1727) |
| 1729 | duas comédias | Cuiabá MT (chegada da imagem do Bom Jesus à Igreja Matriz) | 1729 - Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso (I-16), f. 15v.<br>1755 – SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, 1901, p. 5, 15, 25. |
| 1731 | tragicomédia tendo por assunto a concórdia. | São Luís MA (Colégio Jesuíta; talvez a *Farsa de la concordia*, de López de Yanguas) | 1901 – AZEVEDO, João Lúcio d'. *Os jesuítas no Grão-Pará: suas missões e a colonização*. Belém: SECULT, 1999, p. 180 |
| jun. 1733 | *El secreto a vozes* (texto: Calderón de la Barca)<br>*El príncipe prodigioso* (texto: Juan de Matos Fragoso e Agustín Moreto)<br>*El amo criado* (texto: Francisco de Rojas Zorilla) | Ouro Preto MG (tablado ao ar livre próximo à Igreja de N. S. do Pilar; consagração da Igreja) | 1734 – MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucharistico*. Lisboa: Officina da Musica, 1734. |
| 1735 | *Tragédia da vida e conversão de Santo Inácio*(texto: Gabriel Malagrida) | São Luís MA (Colégio Jesuíta) | 1938 – LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, p. 298. |
| 29, 30 e 31 mai. 1737 (qua, qui, sex) | comédias, farsas, bailes, minuetes e jocosas danças | Campos RJ (nascimento de uma princesa) | 1737 – Certidão passada pela Câmara de São Salvador da Paraíba do Sul em 19 jun. 1737. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Coleção Lamego.<br>1913 – LAMEGO, Alberto. *A terra Goytaca à luz de documentos ineditos*. Bruxelas e Paris: L'Edition d'art, v. 2, p. 240 n415. |
| 1739 | *Hercules Gallicus Religionis Vindex* (texto: Aleixo de Santo Antonio) | Belém PA (Colégio Jesuíta; canonização de S. João Francisco de Régis) | 1870 – BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez. A Comédia Clássica e as Tragicomédias. Séculos XVI e XVII*. Porto: Imprensa Portugueza, p. 183. |
| 11 dez 1746 (dom) | *Felinto exaltado* | Rio de Janeiro RJ (chegada do Bispo Antonio do Desterro) | 1747 – CUNHA, Luiz Antonio Rosado da. *Relação da entrada que fez o excelentíssimo e reverendíssimo senhor D. F. Antonio do Desterro Malheiro*. Rio de Janeiro: Antonio Isidoro da Fonseca, p.7. |
| mai. 1748 | [*Auto de*] *Santa Catarina* | Rio de Janeiro RJ (teatro de marionetes ou ópera velha) | 1806 – SONNERAT, Pierre. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine*. Paris: Dentu Imprimeur. Transcrição do relato de um oficial da marinha francesa, tripulante da nave L'Arc en Ciel, ancorada no Rio de Janeiro entre 22 de abril e 10 de maio de 1748. |
| 30 nov. 1748 (sáb) | comédia | Mariana MG (Palácio Episcopal; investidura no primeiro Bispo) | 1749 – *Aureo throno episcopal, collocado nas Minas do Ouro, ou Noticia breve da creação do Novo Bispado Marianense*. Lisboa: Miguel Manescal, 1749. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 30 mar. 1750 (seg) | Oratório de Santa Helena, do "cômico Matastario" [*Sant'Elena al Calvario*, oratória sacra de Metastasio; precedida de uma sonata] | Rio de Janeiro RJ (tablado no átrio do convento; inauguração do Convento da Ajuda) | 1750 - JORDÃO, Francisco de Almeida. *Relaçāa da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Conventa de Nossa Senhora da Conceiçãa e Ajuda no Ria de Janeiro.* (BN, MS II – 34, 15 ,45). |
| 1 mai. 1751 (sab) | *Labirinto de Creta* | Ouro Preto MG (aclamação de dom José; preparadas por Francisco Mexia. A parede frontal da casa da ópera foi removida, danificando o edifício) | 1751 – APM, Câmara Municipal de Ouro Preto cx. 25 doc.11 f.1r, 2r |
| 2 mai. 1751 (dom) | *Velho Serjo* | | |
| 3 mai. 1751 (seg) | *Encantos de Merlim* | | |
| 14 fev. 1752 (seg) | *La ciencia de reinar* (texto: Andrés González de Barcia?) | Recife PE (tablado ao ar livre próximo ao palácio; aclamação de dom José; música de Antonio da Silva Alcântara) | 1753 – *Relaçao das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam da muito alto e poderozo Rey de Portugal D. Joseph I nasso senhor da anno de 1751, para a de 1752.* Lisboa: Manuel Soares.<br>1757 –COUTO, Domingos do Loreto. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco.* Recife: Fundação de Cultura, 1981, p. 374-5. (Edição do códice BNL, MS F.G. 873) |
| 16 fev. 1752 (qua) | *Cueva y castillo de amor* (texto: Francisco de Leyva Ramirez de Arellano) | | |
| 18 fev. 1752 (sex) | *La piedra filosofal* (texto: Francisco Bances Candamo) | | |
| entre 1753 e 1771 | *Encantos de Medéia*<br>*Anfitrião*, ou *Júpiter e Alcmena*<br>*Porfiar amando [errando?]*<br>*Chiquinha*<br>*Pelo amor de Deus* | Diamantina MG (palácio de João Fernandes de Oliveira; "teatro de bolso" de Chica da Silva. O repertório informado por Joaquim Felício dos Santos é bastante duvidoso, provavelmente oriundo de leituras de Francisco Calmon e Manuel Joaquim de Meneses) | 1868 – SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias da Distrito Diamantino.* Petrópolis: Vozes, 1978, p. 171. |
| 22 out. 1760 (qua) | *Alexandre na Índia* | Salvador BA (teatro de Bernardo Calixto Proença; casamento de dona Maria e dom Pedro) | 1761 – TORRES, Manuel de Cerqueira. *Narração panegyrico-historica das festividades com que a Cidade da Bahia solemnizou os felicíssimos desposórios da Princesa Nossa Senhora com a Sereníssima Sr. Infante D. Pedro* (AHUL, cod. 5097, transcrição diplomática em *Anais da Bibliteca Nacional*, v. 31, p. 408-24) |
| 23 out. 1760 (qui) | *Artaxerxes* | | |
| 25 out. 1760 (sáb) | *Dido Abandonada* | | |
| 18 dez. 1760 (qui) | *Porfiar amando [errando?]*, com uma loa, dois bailados e um sainete | Santo Amaro BA (tablado ao ar livre; casamento de dona Maria e dom Pedro) | 1762 – CALMON, Francisco. *Relação das faustíssimas festas que celebrou a camera da villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Camarca da Bahia.* Lisboa: Miguel Manescal, 1762, p. 14-16. |
| 22 dez. 1760 (seg) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |
| jul.-ago. 1761 | comédias e danças | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; casamento de dona Maria e dom Pedro) | 1775 – SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, 1901, p. 52. |
| 1762 | comédias; óperas por Antonio José da Silva e Alexandre Antonio de Lima | Belém PA (casa da ópera; nascimento do príncipe da Beira?) | 1763 – QUEIROZ, Frei João de São José. *Visitas pastorais; Memórias (1761, 1762, 1763).* Rio de Janeiro: Melso, 1961, p. 419. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| mai. 1762 | três operas | Rio de Janeiro RJ ("teatro" próximo ao palácio, talvez a ópera nova; nascimento do príncipe da Beira) | 1763 - *Epanafora festiva, ou Relação summaria das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da beira nosso senhor.* Lisboa: Miguel Rodrigues, p. 27-28. |
| jun. 1763 | comédias | São Paulo SP (largo do Colégio; nascimento do príncipe da Beira) | 1763 – Atas da Câmara de São Paulo, 25 jun. |
| ago. 1763 | comédias, óperas e danças | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; nascimento do príncipe da Beira) | 1763 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 37 (1-59);<br>1775 – SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, Rio de Janeiro, 1901, p. 52. |
| 20 jun. 1765 (qui) | *Precipícios de Faetonte* | Rio de Janeiro RJ (ópera velha ou ópera nova; recepção do Vice-Rei Conde da Cunha ao Morgado de Mateus; todas executadas com "excelente música e danças") | 1765 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16 |
| 23 jun. 1765 (dom) | *Dido abandonada* | | |
| 24 jun. 1765 (seg) | *[Ciro] reconhecido* | | |
| 28 jun. 1765 (sex) | *Alexandre na Índia* | | |
| 30 jun. 1765 (dom) | *Adriano na Síria* | | |
| 4 jul. 1765 (qui) | *Adriano na Síria* | Rio de Janeiro RJ (ópera velha ou ópera nova) | 1765 – Diário de Governo do Morgado de Mateus. Acervo da Casa de Mateus.<br>2008 – NERY, Rui Vieira. E lhe chamam uma nova corte. In: NERY. *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime*. Lisboa: Gulbenkian. |
| 7 jul. 1765 (dom) | *Adriano na Síria* | | |
| 14 jul. 1765 (dom) | *Adriano na Síria* | | |
| 9 jun. 1766 (seg) | *Porfiar errando* | São Paulo SP (tablado em frente às janelas do palácio) | 1766 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16 |
| jul. 1767 | obras de Metastasio, peças de mestres italianos | Rio de Janeiro RJ (ópera velha ou ópera nova) | 1771 – BOUGAINVILLE, Luis Antoine de. *Voyage autour du monde.* Paris: Chez Saillant et Nyon, p. 77 |
| 6 jun. 1767 (sab) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | São Paulo SP (casa da ópera) | 1767-8 – Diário de Governo do Morgado de Mateus. Acervo da Casa de Mateus.<br>2008 – NERY, Rui Vieira. E lhe chamam uma nova corte. In: NERY. *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime*. Lisboa: Gulbenkian. |
| 7 jun. 1767 (dom) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |
| 13 jun. 1767 (sab) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |
| 20 jun. 1767 (sab) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |
| 9 ago. 1767 (dom) | *Encantos de Medéia* | | |
| 15 ago. 1767 (sab) | *Encantos de Medéia* | | |
| 12 set. 1767 (sab) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 out. 1767 (qui) | *Anfitrião* [ou *Júpiter e Alcmena*] | | |
| 27 dez. 1767 (dom) | [*Guerras do*] *Alecrim e Manjerona* | | |
| 1 jan. 1768 (sex) | [*Guerras do*] *Alecrim e Manjerona* | | |
| 17 abr. 1768 (dom) | *Triunfos de São Francisco* | | |
| 19 jun. 1768 (dom) | *Filinto* [*perseguido e exaltado*] | | |
| 10 jul. 1768 (dom) | *Triunfos de São Francisco* | | |
| 31 jul. 1768 (dom) | *Ignês de Castro* | | |
| 7 ago. 1768 (dom) | *Ignês de Castro* | | |
| 15 ago. 1768 (seg) | *Ignês de Castro* | | |
| 11 set. 1768 (dom) | *Filinto* [*perseguido e exaltado*] | | |
| 16 out. 1768 (dom) | *Sansão e Dalila* | | |
| 26 out. 1768 (qua) | *Filinto* [*perseguido e exaltado*] | | |
| 6 nov. 1768 (dom) | *Ignês de Castro* | | |
| 5 dez. 1768 (seg) | *Parnaso obsequioso* [texto: Cláudio Manuel da Costa] | Ouro Preto MG (aniversário do governador dom José Luiz de Menezes) | 1768 – Manuscrito autógrafo. Casa do Pilar, Ouro Preto. |
| 4 abr. 1769 (ter) | *O mais heróico segredo* [ou *Artaxerxe*] | São Paulo SP (casa da ópera; festa de N. S. dos Prazeres) | 1769 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16 |
| 16 abr. 1769 (dom) | *O mais heróico segredo* [ou *Artaxerxe*], precedido de uma loa e seguido de dois entremezes (dos toucinheiros de Atibaia e das lavadeiras) e de um baile | São Paulo SP (casa da ópera) | |
| jul. 1769 | cinco comédias e duas óperas | Cuiabá (tablado ao ar livre; chegada do General Luís Pinto de Sousa Coutinho e do ouvidor Miguel Pereira Pinto Teixeira) | 1769 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 40v (I-66);<br>1775 – SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, 1901, p. 54. |
| nov. 1769 | três dias de ópera | Rio de Janeiro (ópera velha ou ópera nova; recepção do Conde de Azambuja ao novo Vice-Rei Marques do Lavradio) | 1769 – MASCARENHAS, Luís de Almeida Silva (Marquês do Lavradio). *Cartas do Rio de Janeiro – 1769-1776*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura / Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 32 (carta de 8 de dezembro). |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 25 jan. 1770 (qui) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera) | 1770 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| 28 jan. 1770 (dom) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera, festa de S. Francisco Xavier) | |
| 18 fev. 1770 (dom) | *Farnace [em Eraclea]* | São Paulo SP (casa da ópera) | |
| 25 fev. 1770 (dom) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera; domingo de carnaval) | |
| 6 jun. 1770 (qua) | *[Guerras do] Alecrim e Manjerona* | São Paulo SP (casa da ópera; aniversário de dom José) | |
| 14 jun. 1770 (qui) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera; festa do Corpo de Deus) | |
| 22 jun. 1770 (sex) ou 24 jun. 1770 (dom) | *Coriolano em Roma* | São Paulo SP (casa da ópera; festa de Santo Antônio) | |
| 1 jul. 1770 (dom) | *Coriolano em Roma* | São Paulo SP (casa da ópera) | |
| 21 ago. 1770 (ter) | *Mais vale amor que um reino [Demofoonte em Trácia]*, precedido por uma loa e seguido de entremezes, entre eles o do marinheiro | São Paulo SP (traslado da imagem de Sant'Ana para o altar da Igreja do Colégio, aniversário do Príncipe da Beira, dia de S. Luís e comemoração pela descoberta e conquista do sertão do Tibagi) | 1770 – *Rellação das festas públicas*, USP - Instituto de Estudos Brasileiros, Col. J. F. de Almeida Prado, MS 39;<br>1770 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| 23 ago. 1770 (qui) | *Vencer traições com enganos e disfarçar no querer*, precedido por uma loa e seguido de entremezes, entre eles um "de negro" | | |
| 26 ago 1770 (dom) | *Coriolano em Roma* | | |
| 4 nov. 1770 (dom) | *A ninfa Siringa* | São Paulo SP (casa da ópera) | 1770 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| 18 nov. 1770 (dom) | ópera | | |
| 16 dez. 1770 (dom) | *Ignês de Castro* | São Paulo SP (casa da ópera) | 1770 – Diário de Governo do Morgado de Mateus. Acervo da Casa de Mateus.<br>2008 – NERY, Rui Vieira. E lhe chamam uma nova corte. In: NERY. *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime*. Lisboa: Gulbenkian. |
| 1 jan. 1771 (ter) | *Ignês de Castro* | São Paulo SP (casa da ópera) | 1771 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| depois de 25 fev. 1771 | *Dom João*<br>*Ciganinha*<br>*Coriolano*<br>*Jogos Olímpicos*<br>*Alexandre na Índia* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1771 – Coleção Casa dos Contos, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, catalogação em curso (transcrições e fotos em MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966, p. 81-9). |
| 19 abr. 1771 (sex) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera; "acudiu muito pouca gente, por ter sido representada muitas vezes") | 1771 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| 19 mai. 1771 (dom) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera) | 1771 – Diário de Governo do Morgado de Mateus. Acervo da Casa de Mateus.<br>2008 – NERY, Rui Vieira. E lhe chamam uma nova corte. In: NERY. *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime*. Lisboa: Gulbenkian. |
| 26 mai. 1771 (dom) | *A Clemência de Tito*, seguida do entremez da floreira | São Paulo SP (casa da ópera) | 1771 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| depois de 16 jun. 1772 | *Mundo da Lua*<br>*Triunfos de São Francisco* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1771 – Coleção Casa dos Contos, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, catalogação em curso (transcrições e fotos em MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966, p. 81-9). |
| 16 jul. 1772 (qui) | *Chiquinha* [*Cecchina*] | São Paulo SP (casa da ópera; dia de N. S. do Monte do Carmo) | 1772 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| 19 jul. 1772 (dom) | *A Clemência de Tito* | São Paulo SP (casa da ópera) | |
| 25 jul 1772 (sab) | *Pascoal Palhr.o* | | |
| 26 jul 1772 (dom) | sarau e entremezes | São Paulo SP (Palácio do Governo; oferecidos pelo Secretário) | |
| 19 ago 1772 (qua), 26 ago 1772 (qua) | entremezes | São Paulo SP (Pátio do Colégio; pelos mulatos; outavário da festa de N. S. da Boa Morte) | |
| 30 ago 1772 (dom) | *Velho Sérgio* | São Paulo SP (casa da ópera) | |
| 4 out. 1772 (dom) | óperas e comédias | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; investidura do novo governador Luís de Albuquerque Melo Pereira Cáceres) | 1772 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 45 (1-75);<br>1775 – SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, 1901, p. 54);<br>1886 – PIZA, Antonio de Toledo; SIQUEIRA, Joaquim da Costa. Chronicas do Cuyabá; Notas sobre festas; Crítica dessas festas (manuscritos do final do século XVIII em col. particular). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 165 |
| dez. 1772 | Comédias | Vila Bela MT (tablado ao ar livre; investidura do novo governador) | 1948 – BARROS, José Carlos de Freitas. *Um português no Brasil: Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, governador e capitão general de Mato Grosso e Cuyabá*. Lisboa: [s.e.], 1948, p. 44-5 |

| 9-15 jun 1773 | 2 óperas | Pilar GO (em teatro público) | 1773 – Collecção de notissias da Capitania de Goyaz. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MS 1596. Apud MOURA, Carlos Francisco de, O Teatro em Goiás no Século XVIII, *Revista da Universidade de Coimbra*, v. 37, 1992, p. 476. |
|---|---|---|---|
| 21-29 jun 1774 | 2 óperas | Traíras GO | |
| 7-16 jul 1773 | 4 óperas | São Felix GO (em um excelente teatro) | |
| 2 jan 1774 (dom) | *Memórias de Paralvilho* [e *Desgraças Graciosas*] | São Paulo SP (casa da ópera) | 1774 – Diário de Governo do Morgado de Mateus, BN Ms 21,04,14-16. |
| mar. 1775 | [Auto de] *São Bernardo* (texto de Cláudio Manuel da Costa, com "solfas" italianas) | Ouro Preto MG (casa da ópera), encenada na quaresma. | 1775 – APM, fundo Casa dos Contos, cód. 1205, f. 45v, 256r. |
| cerca de 1776 | *Encantos de Medéia* | Rio de Janeiro RJ (ópera velha; o teatro incendiou; algumas fontes mencionam o ano de 1769) | 1877 – AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua historia, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades.* Rio de Janeiro: Garnier, 1877, v. 2, p. 140 |
| depois de 1776 | *As astúcias de Escapim*<br>*O convidado de pedra*<br>*Ignez de Castro*<br>peças de Antônio José e Moliére, mágicas e cantorias | Rio de Janeiro RJ (ópera nova) | 1877 – AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua historia, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades.* Rio de Janeiro: Garnier, 1877, v. 2, p. 140 (3ed., 1969, v. 2, p. 156). |
| jul. 1777 | quatro óperas; óperas e comédias | Vila Bela MT (tablado ao ar livre; festa de Santo Antonio) | final do séc. XVIII – COELHO, Felipe José Nogueira. Memórias Cronológicas da Capitania de Mato Grosso - Relação dos Principais Acontecimentos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 13, 1850. |
| 23 nov. a 3 dez. 1777 (dom-qua) | *Demofoonte em Trácia* (3 vezes)<br>*Dido desprezada, ou destruição de Cartago* (2 vezes)<br>*Enéas em Getúlia, segunda parte de Dido*<br>*O mais heróico segredo, ou Artaxerxe* | Mazagão Novo, AP (coroação de dona Maria) | c1777 – Arquivo Público do Estado do Pará, Diversos com Governo, Cod. 313, d.87.<br>2005 – VIDAL, Laurent. *Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico.* São Paulo, Martins, 2008, p. 220-226. |
| 18 nov. 1778 (qua) | *Zara* | Rio de Janeiro RJ ("teatro do Rio de Janeiro", provavelmente a ópera nova) | c1778 – UFMG-ACL 8.1.11.02.1-2 (foto em LANGE, Francisco Curt. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial. *Boletín interamericano de música*, v. 44, Washington, Pan-American Union, nov. 1964, p. 3-11). |
| 1780 | *Amor mal correspondido* (texto de Luís Álvares Pinto) | Recife PE (casa da ópera; contendo um "coro figurado pela música") | 1854 – *Diário de Pernambuco*, 7 de mar. 1854; 1858 – MELLO, Antonio Joaquim de. *Biographias de alguns poetas.* Recife: s.e., 1858, v.2, p. 8-12. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| jul. 1781 | quatro operas | Vila Bela MT (tablado ao ar livre; festa de Santo Antonio) | final séc. XVIII – COELHO, Felipe José Nogueira. Memórias Cronológicas da Capitania de Mato Grosso - Relação dos Principais Acontecimentos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 13, 1850. |
| 1782 | comédias, danças, máscaras | Vila Bela MT (tablado ao ar livre; aniversário da rainha) | 1936 – FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951 (1ª ed. 1936), v. i, p. 156. |
| mai. 1782 | *Oratória a São João* | Rio de Janeiro RJ (ópera nova) | 1789 – LANGSTEDT, Friedrich Ludwig. *Reisen nach Südamerika, Asien, Afrika*. Hildesheim, Luchtfeld, 1789. |
| mai. 1782 | *Bona Filia (Cecchina* ou *La buona figliuola*) | | |
| 8 set. 1785 (qui) | *Alecrim e Manjerona* e duas comédias | Casal Vasco MT (tablado ao ar livre; festa de Nossa Senhora da Esperança) | 1948 – BARROS, José Carlos de Freitas. *Um português no Brasil: Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, governador e capitão general de Mato Grosso e Cuyabá*. Lisboa: [s.e.], 1948, p. 46 |
| 1786 | três óperas cantadas | São João del Rei MG (música para "vozes e instrumentos" em "dois coros", dirigida por José Francisco Roma e Francisco Martins da Silva; casamento de dom João e dona Carlota Joaquina de Bourbon) | c1786 – APM, não encontrado (foto em LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín latino-americano de música*, v. 6, Rio de Janeiro, 1946, p. 408-94, p. 447-8). |
| 1786 | *Demofoonte* | Maranhão (casamento de dom João e dona Carlota Joaquina de Bourbon) | 1786 – Gazeta de Lisboa<br>1989 – BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 82-83. |
| 12 fev. 1786 (dom) | *O Capitão Belisário* (comédia) | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; casamento de dom João e dona Carlota Joaquina de Bourbon); também bailes, danças públicas e máscaras no último dia do entrudo. | 1786 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 69. |
| 14 fev. 1786 (ter) | *Os Triunfos de São Francisco* | | |
| 16 fev. 1786 (qui) | *Demofoonte em Trácia* | | |
| 18 fev. 1786 (sáb) | *Artaxerxe* | | |
| 20 fev. 1786 (seg) | *Dido abandonada* | | |
| 22 fev. 1786 (qua) | *Filinto perseguido e exaltado* | | |
| mai. 1786 | *Ifigênia*<br>*Pirro*<br>drama [com música, provavelmente *Alexandre na Índia*] | Ouro Preto MG (casa da ópera; casamento de dom João e dona Carlota Joaquina de Bourbon) | c1786 – APM, não encontrado (foto em LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín latino-americano de música*, v. 6, Rio de Janeiro, 1946, p. 441) |
| 1787 | tragédia santa | Belém PA (casa da ópera) | 1787 – Carta de José E. A. Lima, 18 jul. 1787<br>1980 – SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, p. 94. |
| 21 set. 1788 (dom) | *Ezio em Roma* | Recife PE (aniversário do governador dom Tomás José de Melo) | 1894 – COSTA, Francisco Augusto Pereira da. História do theatro de Pernambuco. *Arquivos* 5-6, Recife, dezembro 1944 ; (conferência realizada em 1894), p. 218. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| entre 1778 e 1790 | *Chiquinha* [*Cecchina*, ou *La buona figliuola*]<br>*Italiana em Londres*<br>*Italiana em Argel*<br>*Piedade de amor*<br>*Labirintos de Creta*<br>*Variedades de Proteu*<br>*Precipícios de Faetonte*<br>*Alecrim e Mangerona*<br>*Encantos de Circe*<br>*Dom João de Alvarado* | Rio de Janeiro RJ (ópera nova; encenadas em português) | c1850 – MENESES, Manuel Joaquim de. *Companhias líricas no Theatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808*. Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional L.4, P.2, n.20, c1850. |
| 6 ago. 1790 (sex) | danças com farsas | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; aniversário do ouvidor Diego de Toledo Lara Ordonhes) | c1790 - Lista das pessoas que entraram nas funcções principaes de ago. de 1790. Transcrição em *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 219-229. |
| 9 ago. 1790 (seg) | *Aspásia na Síria* (comédia) | | |
| 11 ago. 1790 (qua) | [*E*]*urene perseguida e triunfante* (comédia) | | |
| 14 ago. 1790 (sáb) | *Saloio cidadão* (entremez ou comédia, com outro entremez) | | |
| 16 ago. 1790 (seg) | *Zenóbia no Oriente* (comédia ou tragédia) e entremez | | |
| 18 ago. 1790 (qua) | *D. Ignez de Castro* (tragédia) e Entremez | | |
| 20 ago. 1790 (sex) | quatro entremezes | | |
| 23 ago. 1790 (seg) | *Amor e obrigação* (comédia) | | |
| 24 ago. 1790 (ter) | *Conde Alarcos* (comédia) | | |
| 25 ago. 1790 (qua) | *Tamerlão* (comédia) | | |
| 29 ago. 1790 (dom) | *Zaira* (tragédia) | | |
| 29 ago. 1790 (dom) | *O tutor enamorado* (entremez) | | |
| 31 ago. 1790 (ter) | *Ezio em Roma* (ópera) | | |
| 3 set. 1790 (sex) | *Focas* ou *Cíntia em Trinácria* (tragédia) [*Heráclio reconhecido*] | | |
| 3 set. 1790 (sex) | [*Entremez do*]*Esganarelo* [ou *O Casamento por Força*] | | |
| 3 set. 1790 (sex) | entremez | | |
| 8 set. 1790 (qua) | [*Sesóstris no Egito*] (comédia) | | |
| 11 set. 1790 (sáb) | [*Emira*] *em Susa* (comédia) | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 21 abr. 1792 (sáb) | comédia [*Esganarelo, ou O casamento por força?*] | Rio de Janeiro RJ (tablado ao ar livre em frente à Igreja da Lapa dos Mercadores) | 1909 – ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Brasil Theatro*, v. 3, p. 868. |
| 14 jul. 1793 (dom) | *Zara* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1794 – APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.30.44) |
| 4 ago. 1793 (dom) | *Feira de Malmantil* | | |
| 1 set. 1793 (dom) | *Sesóstris* [*no Egito*] | | |
| 7 set. 1793 (sáb) | *Queijeira* | | |
| 20 out. 1793 (dom) | *Os sete namorados* | | |
| 21 nov. 1793 (qui) | *Semiramis* | | |
| 22 nov. 1793 (sex) | *Mafoma* | | |
| 23 nov. 1793 (sáb) | *Herói da China* | | |
| 11 dez. 1793 (qua) | *Dom João* | | |
| 1793 | *Ezio em Roma*<br>*Zenóbia*<br>*A beata fingida*<br>Drama recitado | Belém PA (Teatro do Pará; nascimento de uma princesa) | 1794 – LIMA, José Eugenio de Aragão e. *Drama recitado no Theatro do Pará ao principio das óperas*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1794 (facsimiles em SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980, seis lâminas entre as páginas 95 e 96). |
| 1794 | *Aódia* | Belém PA (Teatro do Pará; nascimento de uma princesa) | 1794 – LIMA, José Eugênio de Aragão e. *Aodia [...] para ser recitado no Theatro do Pará antes da ópera nele representada*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1794. |
| 6 jan. 1794 (seg) | *Os sete namorados* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1794 APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.30.44) |
| 19 jan. 1794 (dom) | [*A*] *enjeitada* | | |
| 9 fev. 1794 (dom) | [*O*] *mentiroso* [*por teima*] | | |
| 20 fev. 1794 (qui) | *Os bons amigos* | | |
| 24 fev. 1794 (seg) | *Os bons amigos* | | |
| 2 mar. 1794 (dom) | [*Velho*] *Serjo* | | |
| 30 abr., 1, 2 mai. 1794 | três óperas | Sabará MG (nascimento de uma princesa e aniversário de dona Carlota Joaquina) | 1794-1796 – APM, Câmara Municipal de Sabará , cód. 92 |
| 16 nov. 1794 (dom) | duas óperas, seis comédias, duas contradanças, duas farsas, uma de pássaros brancos e uma de macacos | Cuiabá MT (teatro público; nascimento de uma princesa. "Orquestra de excelente música pelo Mestre de Música Joaquim Mariano da Costa"). | 1794 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 82v (III-16) e 83 (III-17). |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 30 nov. 1794 (dom) | *[A viúva sagaz, ou] Quatro nações* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1795 APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.30.43). |
| 11 dez. 1794 (qui) | *Amar não é para néscios* | | |
| 17 dez. 1794 (qua) | *Antígono* | | |
| 26 dez. 1794 (sex) | *Amar não é para néscios* | | |
| depois de 1794 | *Manuel Mendes*<br>*[Entremez do]Esganarelo* [ou *O casamento por força*]<br>*O convidado de pedra*<br>*Negro do corpo branco*<br>*Doutor Sovina* | Porto Alegre RS (casa de comédia) | 1881 – CORUJA, Antonio Alvares Pereira. *Antigualhas: Reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia Jornal do Comércio, 1881, p. 10. |
| jan. 1795 | oito comédias | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; nascimento de uma princesa) | 1795 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 83v. (III-18). |
| 6 jan. 1795 (ter) | [*Velho*] *Serjo* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1795 APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.30.43) |
| 1 fev. 1795 (dom) | *Antígono* | | |
| 8 fev. 1795 (dom) | *Bons amigos* | | |
| 20 fev. 1795 (sex) | oratória | | |
| 7 abr. 1795 (ter) | *Bons amigos* | | 1795 APM, não encontrado (transcrição em ACL 10.3.10.03) |
| 14 abr. 1795 (ter) | *Antígono* | | |
| 25 abr. 1795 (sab) | *Amor saloio* | | |
| 17 mai. 1795 (dom) | *Vologeço* | | |
| 29 mai. 1795 (sex) | *Enjeitada* | | |
| 12 jun. 1795 (sex) | *Filho contra vontade* | | |
| 2 ago. 1795 (dom) | *Vologeço* | | |
| 10 ago. 1795 (sab) | *Filho contra vontade* | | |
| 16 ago. 1795 (dom) | *Velho Serjo* | | |
| 27 ago. 1795 (dom) | *Bons amigos* | | |
| 7, 9, 11 e 12 set. 1795 | quatro óperas | Sabará MG (teatro de rua no Largo da Matriz; nascimento de um príncipe) | c1790 - *Notícia das festas que fez a Camara da Villa Real do Sabará*. Lisboa: Impressão Régia, [s.d.] |

| 1796 | seis comédias | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; investidura do governador Caetano Pinto de Miranda Montenegro. Três comédias por homens brancos, duas por homens pardos, uma por homens pretos; contradanças, máscaras, "excelente orquestra".) | 1795 – Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, f. 89v (III-26). |
|---|---|---|---|
| 13 mai. 1796 (sex) | *Cleonice* | Ouro Preto MG (casa da ópera) | 1797 – APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.09.13) |
| 4 jun. 1796 (sáb) | *Sesóstris* [*no Egito*] | | |
| 5 jun. 1796 (dom) | *Vinda inopinada* | | |
| 8 jun. 1796 (qua) | *Velho Serjo* | | |
| 12 jun. 1796 (dom) | *Ipermestra* | | |
| 3 jul. 1796 (dom) | *Sesóstris* [*no Egito*] | | |
| 30 ago. 1796 (ter) | *Joaninha* | | |
| 7 set. 1796 (qua) | *Peão fidalgo* | | |
| 18 set. 1796 (dom) | *Peão fidalgo* | | |
| 25 set. 1796 (dom) | *Joaninha* | | |
| 16 out. 1796 (dom) | *Chiquinha* [*Cecchina*] | | |
| 30 out. 1796 dom) | *As indústrias de Sarilho* | | |
| 13 nov. 1796 (dom) | [*A*] *herdeira venturosa* | | |
| 20 nov. 1796 (dom) | *Ciganinha* | | |
| 27 nov. 1796 (dom) | [*A*] *herdeira venturosa* | | |
| 4 dez. 1796 (dom) | *Ciganinha* | | |
| 11 dez. 1796 (dom) | *Serva amorosa* | | |
| 17 dez. 1796 (sáb) | *Semíramis* | | |
| 26 dez. 1796 (seg) | *Serva amorosa* | | |
| 1 jan. 1797 (dom) | *Semíramis* | | |
| 15 jan. 1797 (dom) | [*As astúcias de*] *Escapim* | | |
| 29 jan. 1797 (dom) | *Escola de casados* | | |
| 15 fev. 1797 (qua) | *Maridos peraltas* | | |
| 26 fev. 1797 (dom) | *Maridos peraltas* | | |
| 13 mai. 1797 (sáb) | *Sesóstris* [*no Egito*] | | 1798 – APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.09.14) |
| 5 jun. 1797 (seg) | [*Capitão*] *Belisário* | | |

| | | |
|---|---|---|
| 13 ago. 1797 (dom) | *Escola de casados* | |
| 20 ago. 1797 (dom) | *Maridas peraltas* | |
| 5 set. 1797 (ter) | *Peãa fidalgo* | |
| 7 set. 1797 (qui) | *Vencer ódia[s com finezas]* | |
| 10 set. 1797 (dom) | *Escala de casados* | |
| 17 set. 1797 (dom) | *Ciganinha* | |
| 24 set. 1797 (dom) | *Velho Serjo* | |
| 1 out. 1797 (dom) | *Ciganinha* | |
| 8 out. 1797 (dom) | *Ciganinha* | |
| 24 out. 1797 (ter) | *Sesóstris [no Egito]* | |
| 29 out. 1797 (dom) | *[O] mentiroso [por teima]* | |
| 5 nov. 1797 (dom) | *Maridas peraltas* | |
| 19 nov. 1797 (dom) | *Ezio em Rama* | |
| 26 nov. 1797 (dom) | *Chiquinha [Cecchina]* | |
| 4 dez. 1797 (seg) | *Ezio em Roma* | |
| 10 dez. 1797 (dom) | *[As astúcias de] Escapim* | |
| 17 dez. 1797 (dom) | *Cordava [restaurada,* ou *Amor da pátria]* | |
| 21 dez. 1797 (qui) | *Chiquinha [Cecchina]* | |
| 10 abr. 1798 (ter) | *Alexandre na Índia* | 1798 APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.30.43) |
| 15 abr. 1798 (dom) | *Cardava [restaurada,* ou *Amor da pátria]* | |
| 22 abr. 1798 (dom) | *Farnace [em Eraclea]* | |
| 29 abr. 1798 (dom) | *Bans amigos* | |
| 6 mai. 1798 (dom) | *Ciganinha* | |
| 13 mai. 1798 (dom) | *Farnace [em Eraclea]* | |
| 20 mai. 1798 (dom) | *Farnace [em Eraclea]* | |
| 27 mai. 1798 (dom) | *[A] herdeira [venturasa]* | |
| 29 mai. 1798 (ter) | *[Velho] Serjo* | |
| 4 jun. 1798 (seg) | *Peão fidalgo* | |
| 7 jun. 1798 (qui) | *Ciganinha* | |
| 17 jun. 1798 (dom) | *Alarico em Roma* | |
| 24 jun. 1798 (dom) | *Chiquinha [Cecchina]* | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 jul. 1798 (dom) | *[As astúcias de] Escapim* | | 1798 – APM, não encontrado (foto em UFMG-ACL 8.1.09.10.1) |
| 8 jul. 1798 (dom) | *Chiquinha [Cecchina]* | | |
| 15 jul. 1798 (dom) | *[A] enjeitada* | | |
| 22 jul. 1798 (dom) | *[A] herdeira [venturosa]* | | |
| 29 jul. 1798 (dom) | *Doente fingida* | | |
| 12 ago. 1798 (dom) | *[Acertos de um] Disparate* | | |
| 19 ago. 1798 (dom) | *[Acertos de um] Disparate* | | |
| 26 ago. 1798 (dom) | *A Peruviana* | | |
| 2 set. 1798 (dom) | *A Peruviana* | | |
| 7 set. 1798 (sex) | *Chiquinha [Cecchina]* | | |
| 9 set. 1798 (dom) | *Doente fingida* | | |
| 16 set. 1798 (dom) | *[A] Locandiera* | | |
| 23 set. 1798 (dom) | *[O] mentiroso [por teima]* | | |
| 30 set. 1798 (dom) | *Vinda inopinada* | | |
| fev. 1799 | três óperas | São Paulo SP (casa da ópera; nascimento de um príncipe) | 1799 – *Atas da Câmara Municipal de São Paulo*, v. 20, p. 157. |
| jan. 1800 | duas óperas | Cuiabá MT (tablado ao ar livre; visita do governador Montenegro. "Bem concertadas orquestras", "curiosos bailes") | 1850 – SIQUEIRA, Joaquim da Costa. Compêndio histórico chronológico das notícias de Cuyabá. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 13, p. 41. |
| antes de 1808 | *A vida de Dom Quixote* | Rio de Janeiro RJ (ópera nova) | 1898 – MORAIS, Mello. *O teatro no Rio de Janeiro*. In: PENA, Luiz Carlos Martins. *Comédias*, Rio de Janeiro: Garnier, p. xiv |
| | *Aspásia na Síria* (comédia)<br>três óperas | Serro MG (tablado) | 1946 – LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín latino-americano de música*, v. 6, Rio de Janeiro, 1946, p. 447; Lange informa que o documento é do início do século XIX. |
| entre 1790 e 1808 | *Nina* [ou *La Pazza per Amore*]<br>*Desertor francês*<br>*Desertor espanhol* | Rio de Janeiro RJ (ópera nova; cantadas em português) | c1850 – MENESES, M. J. *Companhias líricas no Theatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808*. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20. |

## Apêndice 2

### O Real Teatro de São João do Rio de Janeiro

**Decreto autorizando a criação do Real Teatro de São João em 28 de maio de 1810.**

Dom João, Príncipe Regente. *Collecção das leis do Brazil de 1810.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 112-113.

[p.112]
DECRETO – DE 28 DE MAIO DE 1810
Permitte que se erija um theatro nesta Capital.

Fazendo-se absolutamente necessario nesta Capital que se erija um Theatro decente, e proporcionado à população, e ao maior grão de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residencia nella, e pela concurrencia de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o Doutor Paulo Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral de Polícia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para elle se erigir, e conservar sem dispendio das rendas publicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meu fieis vassallos, a quem antes desejo alliviar de todas ellas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos Meus vassallos residentes nesta Corte me haviam já feito conhecer que por ser esta obra do meu real agrado, e de notoria necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova de seu amor, e distincta fidelidade, concorrendo por meio de acções a fazer o fundo conveniente, principalmente si eu houvesse por bem de tomar o dito Theatro debaixo de minha protecção, e de permittir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Theatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim mostram à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta acção: sou servido honrar o dito Theatro com a minha real protecção e com a pretendida invocação, acceitando além disso a offerta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possue defronte à Igreja da Lampadosa, permittindo que nelle se erija o dito Theatro, segundo o plano que me foi presente, e que baixará com este assignado pelo mesmo proprietario do dito terreno, que além disso se offerece a concorrer com os seus fundos, industria, administração e trabalho, não só para a erecção, como para o reger, e fazer trabalhar. E sou outrosim servido, para mostrar mais quanto esta offerta me é agradável, conceder que tudo, quanto fôr necessário, para o seu fabrico, ornato e vestuario, até o dia em que se abrir, e principiar a trabalhar, se dê livre de todos direitos nas Alfândegas, onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no resalto ou muralha do edificio publico que fica contiguo a elle, e que de muitos anos se não tem concluido; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior aceio, e mais perfeita conservação, se lhe permittirão seis loterias, segundo o plano que eu houver de approvar, a beneficio do mesmo Theatro. E porque tambem é justo e de razão que os accionistas, que concorrem para o fundo necessario para a sua erecção, fiquem seguros assim dos juros

de seus capitaes que os vencerem, como dos mesmos Capitaes, por isso mesmo que os offertaram sem estipulação de tempo: determino que o mesmo Intendente Geral da Policia, a cuja particular [p. 113] e privativa inspecção fica a dita obra e o mesmo Theatro, faça arrecadar por mão de um thesoureiro, que nomeará, todas as acções e despendel-as por ferias por elle assignadas, reservando dos rendimentos aquella porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros, e a amortisação dos principaes, para depois de extinctos estes pagamentos, que devem ser certos, e de inteiro credito e confiança, passar o edificio e todos os seus pertences ao dominio e propriedade do proprietario do terreno; ficando entretanto o dito edifício e quanto nelle houver com hypotheca legal, especial e privilegiada ao distracto dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Brazil, o tenha assim entendido e faça executar com as ordens necessarias ao Intendente Geral da Policia e mais Estações onde convier. Palacio do Rio de Janeiro em 28 de maio de 1810.

Com a rubrica do Príncipe Regente.

## Descrição do Real Teatro de São João

José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil.* Rio de Janeiro: Silva Porto, 1822, v. 7, p. 77-78.



[p. 77] [...] N'uma Casa esplendida de Representação, para que deu o risco o Marechal de Campo João Manoel da Silva, levantada com o titulo de Theatro de S. João no sitio denominado em outro tempo Campo dos Siganos, e á imitação do Theatro de S. Carlos em Lisboa, [N. de J.P.: Do estabelecimento dos Theatros publicos bem regulados, resulta a todas as Naçoens grande esplendor, e utilidade; pois que sam a escola, onde os Povos aprendem as maximas sãs da Política, da Moral, do amor da Patria, do valor, do zelo, e da fidelidade, com que devem servir aos Soberanos. Alvará de 17 de Julho de 1771] cujo uso principiou a 12 de Outubro de 1813, entretem o Publico as horas da noite, com satisfação, desafogando-se do trabalho do dia. Os figurantes aquem faltavam estudos proprios, e á pesar de não terem directores hábeis, que os instruissem no manejo dos Dramas, suppriam contudo essa falta com a natural aptidão, e geito, cumprindo dignamente os seus deveres theatraes; hoje porém, tendo concorrido habilissimos, e mui destros Actores dos Theatros da Europa, (tanto homens, como mulheres) por cujas instrucçoens, e exercicio se foram desenvolvendo da timidez, e acanhados conhecimentos antigos, merecem dos espe – [p. 78] ctadores, e do Publico a devida acceitação. Em circunstancias iguaes está a companhia dos Bailarinos, por tambem haverem concorrido differentes individuos estrangeiros de ambos os sexos á cultivar a mesma Casa theatral, onde sam admirados pela agilidade, delicadeza, e perfeição do seu officio. Os ornatos dos Comicos, se não admiram pela sua riqueza, ao menos sam aceiados, e não ordinarios: a mesma Casa tratada mui dignamente, como convém accomoda sem vexame, na plateia 1.020 pessoas, tendo 112 Camarotes, distribuidos em quatro ordens [N. de J.P.: A 1ª com 30 Camarotes; a 2ª com 28; a 3ª com 28; e a 4ª com 26.]

A Muzica, manejada com harmonia por habilissimos, e mui destros professores, que applicados á essa Arte se tem feito senhores do seu bom gosto, e ajudados pelas composiçoens dos melhores autores da Europa, bebem com elles a delicadeza do concerto no instrumental, e nas vozes; não contribue pouco á satisfazer tambem o contentamento do Publico, que em qualquer lugar, onde se execute, apparece, apinhoado.

**Excerto da carta de dom Pedro, de 8 de Junho de 1821, após o juramento à constituição portuguesa no salão do Teatro São João**

Príncipe Dom Pedro de Alcântara. *Cartas e mais peças oficiais dirigidas a S. Majestade o Senhor D. João VI pelo Príncipe Real o Senhor D. Pedro de Alcântara*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1822, p. 5-6.

[p. 5] [...] Depois de eu saber que o voto do Povo era aquelle não por medo mas por convicção propria jurei as bazes por mim ja juradas quando jurei a Constituição *in totum* todos os mais [p. 6] jurarão, e eu fui jantar á Chacara a 5/2 horas da tarde: fui ás 8 ao Theatro aonde houverão os versos mais respeitosos a V. Mag., e a mim possivel de forma que immediatamente os mandei pedir ao Broco, para os mandar imprimir porque erão dignos d'isso: immensos vivas a V. Mag., a mim, e á Constituição: Houve o Himno Constitucional composto por mim com poezia minha, e a Opera o Engano Feliz de Rossini, e a Dança a Recruta na Aldeia: he o que posso informar a V. Mag. como Vassallo Fiel, e Filho obedientissimo, que lhe beija a mão.



**Projeto para a reedificação do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara; 12 jul. 1824.**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-83,8 doc. 5; antigo C-29,29

[...] A Augusta Presença de S.M.I. fez subir Fernando José d'Almeida hum Plano p.a reedificaçaõ do seu Theatro, e merecendo elle a Imperial Approvaçaõ preciza de 16:000$000 rs p meio de Accionistas na forma das Condicçoẽs seguintes.

1ª

A Construcçaõ do Theatro será de maneira, que quando suceda outra vez incendiar-se (o que DEOS não permita) de forma alguma periguem os Espectadores, e naõ arda mais que a parte do scenario, pois que elle deve ser edificado em dois corpos separados.

2ª

O Theatro conservará effectivamente duas boas companhias, huma Italiana p.a a representaçaõ de Peças serias, e Bruletas, e a outra de Dançarinos: os preços tanto de Camarotes, e Platea escederaõ os antigos.

3ª

Accomodando o diametro do Theatro na Platea 1:000 pessoas, ella será feita de modo que accomode pouco mais, ou menos 600 – a fim de que o Publico assista aos espectaculos com comodidade. Haverá só huma Platea, e nella não se admitirao

dobradiças, os assentos seraõ de cadeiras cada huma sobre si, com comodo debaixo do assento p.a o chapéo de quem o occupar, e a distancia da frente a fundo terá huma largura proporcionada para dar serventia ao Publico, naõ sendo preciso levantarem-se as pessoas que estiverem sentadas. Os camarotes saraõ como antiguam.te, e nos corredores haveraõ casas p.a a primeira necessidade sem ser necessario sahir á rua. [...]

**Petição de Fernando José de Almeida a dom Pedro I, solicitando que lhe sejam concedidas seis loterias até o carnaval de 1828 a fim de levar adiante o projeto de reedificação do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara; 4 jul. 1825**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-83,8 doc. 3

[f.1r] [...] Vossa Magestade Imperial melhor do queo Supp.e conhece, que as Nacçoẽs civilizadas por hum manejo de estudada politica, derão hum grande estudo a alimentar, e aprefeiçoar toda a sorte de expectaculos, como hum meio, não só de instruir, e interter o Povo, mas athé de distrailo de outros ajuntamentos, e isto principalmente em tempos de efervecencia, nos quaes he de sabedoria desviar docemente as paixoens com tanta maior destreza, quanto menos se presentir o plano da direcçaõ que se lhe da; mas ainda que felismente se conclua o Theatro, naõ se preencherá o fim sem hum subsidio que segure a mantensa de pessoas habeis, quais as que devem ser empregadas em hum theatro [f.1v] da Corte que Vossa Magestade Imperial honra com a sua prezenca em dias de regozijo publico. He calculado por todos os economistas de theatros, que nenhum subsiste todas as vezes que a despesa exceda á soma do producto do concurso, que ocupe a terça parte da caza em dias de representação, termo medio em taes espectaculos, concorrencia, que de nenhũa sorte he de esperar no estado actual, porque a Companhia Nacional, que ora se pode juntar, ficará tao indecente, que seria ludibriar o Publico apresentala, e nem com ella se consegueria o dezejado fim. Para a Italiana faltaõ as primeiras partes, que sustentaõ os expectaculos de muzica, e quanto a Dança he nescesario, que venhaõ da Europa, o que o Supp.e tem agenceado, remetendo dois contos de reis para a França. [...]

# Apêndice 3

## O compositor Bernardo José de Souza Queiroz

Encarregado de compor a música para o drama *O Juramento dos Numes*, representado na inauguração do Real Teatro São João em 12 de outubro de 1813, Bernardo José de Souza Queiroz é uma figura envolta em mistério. Não se sabe ainda por que a honra não foi dada a compositores mais conceituados, como Marcos Portugal ou mesmo o brasileiro José Maurício, já que o teatro foi concebido como um importante símbolo do poder real e do novo status do Rio de Janeiro como capital do Império português.

Na dedicatória de sua ópera *Zaíra*, Souza Queiroz declarou que considerava Lisboa como sua "terra natal". Se Ernesto Vieira tinha certeza de que Souza Queiroz era brasileiro, outro historiador e crítico musical português, Joaquim de Vasconcelos, não admitia que ele fosse português e nem que a música de *O Juramento dos Numes* pudesse ter sido composta por outro senão Marcos Portugal.

Paralelos importantes entre Souza Queiroz e Marcos Portugal sugerem algum tipo de cooperação profissional. Ambos estudaram no Seminário da Patriarcal em Lisboa durante a regência de dom José I, que morreu em 1777. Marcos Portugal foi admitido no seminário em 1771, aos nove anos de idade, quando Davide Perez ainda estava ativo como professor de composição. Contudo foi João de Sousa Carvalho, e não Perez, o seu instrutor – resta saber se o foi também de Souza Queiroz. Ambos musicaram o mesmo libreto de *Zaira*, parecem ter chegado ao Rio na mesma época, foram diretores musicais do mesmo teatro, e ambos tiveram suas obras ali encenadas em datas importantes. Marcos Portugal morreu em 1830, e a última informação sobre Souza Queirós em vida apareceu em 1835, em um anúncio do *Jornal do Commercio* onde anunciava a venda de um pianoforte.

A partir destes documentos e de outras obras guardadas na Biblioteca Nacional, é possível traçar o seguinte esboço biográfico da vida do compositor:

| *Ano* | *Local* | *Evento* | *Fonte* |
|---|---|---|---|
| 1765 | Lisboa | Nasce em Lisboa, filho de Luiz de Sousa Queiroz, natural de Amarante. | BN Ms C-808, 19 (1809-10). |
| ? | Lisboa | Estuda no Seminário Real da Patriarcal | BN Ms C-808, 19 (1809-10) Dedicatória de *Zaira* (Partitura na Biblioteca da Ajuda, Lisboa). |
| ? | Coimbra | Mestre e Compositor de Música Acadêmica, e Compositor da Capela Real da Universidade. | BN Ms C-808, 19 (1809-10). |
| 1792 | Africa (Ilha de São Tomé) | Alferes Miliciano, Tenente-Comandante de um Piquete de Cavalaria, Tenente de Artilharia, Escrivão da Alfândega, Secretário de Governo, Escrivão de Órfãos. | BN Ms C-808, 19 (1809-10). |
| a1809 | Rio de Janeiro | Compõe e dedica à rainha, dona Maria, uma ópera (*Zoira*?) e uma missa (desaparecida). Atua intermitentemente como Mestre da Capela Real. | BN Ms C-808, 19 (1809-10). BN Ms C-808, 19 (25/09/1810). |
| 1809 | Rio de Janeiro | Solicita ao Príncipe Regente que lhe seja concedida uma Cadeira Pública de Música, o Hábito da Ordem de Cristo e a propriedade do ofício de Escrivão de Órfãos da Vila de Macacu. Não há notícia de que tenha sido atendido. | BN Ms C-808, 19 (1809-10). |
| 1810-1837 | Rio de Janeiro | Nomeado compositor da Casa Real, recebendo 240$000 anuais, com a incumbência de compor música quando ordenado pelo Príncipe. | AN Registro de Decretos sobre a fazenda IJJ[1] 307 p.90; BN Ms C-808, 19 (25/09/1810). |
| ? | Rio de Janeiro | Declara estar recebendo a pensão anual de 240$000 mas solicita à Real Ucharia uma ração diária para ajuda no sustento de sua casa pois não dispõe de outros meios. Não há notícia de que tenha sido atendido. | BN Ms C-808, 19. |
| 1813 | Rio de Janeiro | Compõe e rege a música para a abertura do Real Teatro São João (*O Juromento dos Numes*). | *Gazeto do Rio de Janeiro* (16/10/1813); Gastão F. C. Coutinho, *O Juramento dos Numes* (Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813); Partitura na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. |
| 1822 | Niterói (Vila Real da Praia Grande) | Encontra-se entre os moradores da Vila Real da Praia Grande que em 31 de janeiro de 1822 assinaram coletivamente um documento atestando que os oficiais e soldados da Divisão Portuguesa auxiliadora, aquartelados na Armação da Praia Grande, não estavam causado desordens. | *Participoção e documentos dirigidos ao Governo pelo Generol Commandante da Tropa Expedicionaria que existia na Provincia do Rio de Janeiro, chegando a Lisboa.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1822. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1830 | Rio de Janeiro | Solicita a renomeação para Mestre de Música vocal e instrumental do Imperial Teatro São S. Pedro de Alcântara. Obrigações: 1. Compor no idioma nacional elogios, farsas, entremezes, coros, e outras peças vocais; 2. Fornecer a Orquestra de Sinfonias; 3. Inspecionar a Orquestra, tendo sempre em particular cuidado a escolha dos melhores professores; 4. Inspecionar o arquivo, obrigações do ponto e copista; 5. Dirigir e zelar em tudo o que se referir à música. (Parece ter sido atendido, pois continuava ativo no teatro nos meses seguintes). | BN Ms C-808, 19 (maio de 1830). |
| 1830 | Rio de Janeiro | Teatro S. Pedro de Alcântara: compõe cinco números para a farsa *Antes o vinho que a filha*, incluindo o lundu brasileiro *Mestre alfaiate*, cantado e dançado por Maria Cândida Brasileira e Manuel Batista Lisboa; encenada a peça *Antes o vinho que a filha* em 29 de janeiro de 1831. Outra peça, *Antes a filha que o vinho* foi encenada em 9 de outubro e 15 de novembro de 1830. | *Jornal do Commercio* (09/10/1830; 18/01/1831; 27/01/1831)<br>*Diário do Rio de Janeiro* (29/01/1831) |
| 1830 | Rio de Janeiro | Teatro S. Pedro de Alcântara: rege *A Italiana em Argel* em 10 de julho de 1830. | AN Seção de Ministérios (conf. cadernos de Ayres de Andrade, BN-DIMAS, não catalogado). |
| 1830 | Rio de Janeiro | Teatro S. Pedro de Alcântara: rege várias obras com a Companhia Italiana entre 10 e 31 de julho de 1830 recebendo a gratificação de 70$000. | AN Seção de Ministérios (conf. cadernos de Ayres de Andrade, BN-DIMAS, não catalogado). |
| 1835 | Niterói | Anuncia no *Jornal do Commercio*, 6 de fevereiro de 1835: "VENDE-SE hum forte piano em bom uso, sem defeito algum, por preço muito cômodo, na Vila Real da Praia Grande, em casa de Bernardo José de Souza Queiroz, morador na rua da Conceição." | *Jornal do Commercio* (06/02/1835). |
| 1837 | Niterói | Falecimento, conforme documento assinado por sua esposa, Benildes de Souza Queiroz, onde ela solicita o prosseguimento da pensão anual concedida em 1810. Não há registro de que tenha sido atendida. | BN Ms C-519, 025 [f.1r] (20/05/1837). |

**Transcrições**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-519, 025

[f.1r]
Haja vista o Sn.r Conselheiro Procurador | da Coroa Soberania e Fazenda Nacional. | Paço em 20 de Maio de 1837 | [rubrica] | A[ilegível]tenção da supp.e | que nao he deferi | vel em vigor de di | reito, por que | nenhua lei tem | em seu favor, só | poderá ser attend.o por [ilegível] | R.o 8 de Junho de | 1837 | [rubrica] | Senhor, | Em 31 de Julho de 1837 | Diz D. Senhorinha Benildes de Souza | Queiroz, viuva de Bernardo Jozé de Souza Queiroz, | ella vem perante V.M.I. implorar Clemencia, e | Justiça. A Supp.e acaba de ficar no estado de viuvêz, | sobre carregada de seis filhas menores, e uma maior, | sem algum Meio de subsistencia, por que seu falleci= | do marido na idade de setenta e dois annos subzistia | de huma Penção de 240$000, que percebia como | ordenado do Emprego de Mestre Compositor de toda | a Musica da Capella Imperial, e tudo mais que | era encombido, como se vê na Letra do Decreto jun= | to, acrecendo mais o que mostra no Documento | N.o 2, serviços feitos Militarm.e com a morte do | marido da supp.e a deixou sem meios alguns | para a educação, e sustento de uma familia tão | numerosa, e quanto arriscada. Nestas circunstan= | cias em que a supp.e se vê vem Implorar a | V.M.I. em atenção a exemplo, fazer a mercê a | supp.e da continuação da mesma Penção, o que for | do Agrado de V.M.I. quanto possa subzistir a in= | digencia destas infelizes Orfaãs, por esta Graça Se= | rão livres da infelicidade do Mundo que hoje | tanto persegue. Acudi Imperial senhor | não deixeis que pela fome se percepitem a serem | victimas da Desgraça as vossas subditas e hon= | radas Brazileiras, senão lhe acudis com o vos= | so Amor, e Imperial Grandeza, a Supp.e hora | o seu dezamparo e de sua familia, mas firma na | bondade de V.M.I. e do seu Governo, espera | lhe conceda o quanto possa suprir a sua indigencia | e destas infelizes orfaãs. por tanto || [f.1v] Pa. V.M.I. pondo os | olhos de piedade no que | a Supp.e expõem haja por | bem a deferir como umilde- | mente supplica | E.R.M.ce | Recebi os documen.tos R.o de | Janr.o em 21 de | Maio de 1840. | Senhorinha Benildes [ilegível] Queiroz



Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-808, 19:

Senhor | E | Dis Bernardo Joze de Soiza Queiros Compozitor | de Musica q Vossa Alteza Real lhe fes a graça em mandar = | lhe dar duzentos e quarenta mil R de penção anual p.a o sup.e | compor as muzicas q Vossa Alteza Real fosse servido | mandar, obrigação q o sup.e tem satisfeito como sabe | elle he possivel segundo os seus talentos: e por q o sup.e | prezentemente não tem outros meios de subsistencia, nem | remedio a sua Caza e familia, padece portanto infini= | tas nececidades, vivem desgraçadamente, pelo q Req.r | a Vossa Alteza Real Se digne fazer-lhe a esmola de man | dar-lhe dar da Real Ucharia huma resão diaria p.a aju | da da sustentação da sua Caza; beneficio q Vossa Al= | teza Real prodigaliza a tantos necessitados, sendo o sup.e | hum dos vassalos q mais perciza desta esmola, pela nu= | meroza famillia de q se vai carregado. | Pa. Vossa

Alteza Real haja | por pied.e atender ao | Requerim.to do Sup.e | Bernardo Joze de Soiza Queirós | E.R.M.ce

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-808, 19:

R.J. em 25 de settr.o de 1810 | Senhor | Dis Bernardo Joze de Soiza Queiros, q ele tem tido a honra de | compor muzica q se tem executado na Real Capela e lá mesmo o | sup.e tem batido o compasso figurado de Mestre huma e mais ve= | zes, na Augusta prezença de V.A.R. tendo o sup.e a gloria de | serem as suas compoziçoins do agrado de V.A.R. e mere= | cido ter prdem p.a continuar a compor, no q prezentemen= | te esta oucupado: e por q o sup.e he carregado de familia, | m.to pobre, e só dezeja empregar os seus talentos no serviso | de V.A.R. Requer portanto hum ordenado equivalente | à sua subsistencia, com a nomiação de compozitor da Caza | Real, p.a igualm.te gozar as honras, e privilegios q sao con= | cedidos aos q tem a honra de serem Criados de V.A.R. | PA. V.A.R. haja por | pied.e deferir | ao sup.e na forma q | requer | Bernardo Joze de Soiza Queirós | E.R.M.ce

Arquivo Nacional, Registro de Decretos sobre a fazenda, IJJ[1] 307 p.90:



Por justos motivos que Me forão prezentes: Hey por bem fazer Merce | a Bernardo José de Souza Queiros, de hua Pensão annual de du | zentos e quarenta mil reis, pagos aos Quarteis pela folha respec | tiva com a obrigação de fazer as composiçoens de muzica, que lhe | forem por ordem minha determinadas. O Conde de Aguiar. Prezi | dente do Meo Real Erario o tenha assim entendido, e o faça execu | tar não obstante quaesquer Leis, Regimentos ou Dispoziçoens em con | trario. Palacio do Rio de Janeiro em vinte cinco de setembro de mil | oitocentos e dez. Com a rubrica do Principe Regente Nosso Senhor.

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-808, 19:

Digo eu Bernardo Jozé de S.za Queiros, que me | tenho contratado com o Ilm.o Sn.r Jozé Bernardes | Monteiro, como Director do Imperial Theatro de São Pedro de Alcantara, para sêr Mestre de Mu | zica vocal e instrumental do mesmo Imperial | Theatro com as obrigaçoens declaradas nesta es- | criptura. Compor no idioma nascional elogios | farças, entremezes, coros, ou outra alguma pessa | vocal, cuja letra me seja apprezentada: forne | ser a Orquestra de Sinfonias, de q esta conci- | deravelm.te falta: inspecionar a Orquestra, ten | do sempre em meu particular cuidado, a es | colha dos melhores professores; inspecionar o Ar | chivo, obrigaçoens do ponto, e copista, e finalm.te | derigir, e zellar tudo q pertencer a Muzica, | havendo por isto o ordemnado de [espaço em branco] pagavel a mezes em doze prestações, | pelo espaço de hum anno contado da data desta Escriptura, que posto seja particular, te | rá a mesma força como se publica fosse, da | qual assignei dois exemplares, hum que fica | em meu poder, outro em poder do dito Sn.r | Rio de Janr.o [espaço] de maio de 1830.

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, Ms C-808, 19:

[f.1r]
Diz Bernardo Jozé de Souza Queirós, | que desde a sua infancia se tem empregado no Real Serviço | primeiramente aprendendo a arte da musica no Semina | rio Real da Côrte de Lisboa, donde nascêra, e logo passou a | servir na Universidade de Coimbra de Mestre e Compositor | da Musica Academica, e Compositor da Capella Real da | mesma Universidade com tal aceitação, e geral applauso | como tudo consta do documento no 1 Nesta mesma Cor- | te o Supplicante teve a honra de offerecer a V.A.R. hu | ma Opera, e huma missa completa, obras de sua compo- | zição, e que merecerão uma geral estima, tendo o sup | plicante a gloria de reprezentar de Mestre, batendo o | compasso na Real Capella, e na Augusta Presença de V. | A.R.: portanto está o Supplicante nos termos de merecer | que V.A.R. lhe confira a graça de estabelecer nesta Corte | huma Aula, e Cadeira publica de Muzica, nomeando-o | Professor da mesma, com estabelecimento de hum igual | ordenado ao que tem os Professores de Filosofia, Retho | rica, e Grego. [espaço] Na Corte de Lisboa, em todas as demais | e até nas Provincias das nações estrangeiras se tem au | las estabelecidas desta arte: e parece ao Supplicante que | tal supplica merecerá a contemplação de V.A.R. || [f.1v] O Supplicante passou às conquistas d'Africa em o anno | de 1792, e logo foi empregado no Real Serviço como mos | tra com todos os documentos juntos: servio os postos de Al | feres milicianno, o de Tenente Comandante de hum Piquete de Cavallaria, fardando-se, comprando, e sustendan | do cavallos à sua custa, e ultimamente servio no Posto de | Tenente d'Artilharia, assim como servio os officios de Escrivão d'Alfandega, Secretario do Governo, e Escrivão de | orfãos, tudo com tanta honra, limpeza de mãos, e acti | vidade como consta de suas Patentes, provimentos, e Attes | tações. Luiz de Souza Queiroz, pay do Supplicante, descendente dos Queiroz de Amarante, servio à | Caza Real desde a idade varonil até a decrepta de noven | ta annos no emprego de Picador, principiando a servir aos Serenissimos Senhores Infantes D. Francisco, e | D. Antonio, e depois servio no mesmo emprego ao | Senhor Rey D. Jozé 1º, que Deos haja em perpetua | Gloria, athé ao dia de seu fallecimento, em cujo anno | tambem o Pay do Supplicante falleceo. Taes ser | viços unidos aos que o Supplicante por si allega, e | prova, clamão a V.A.R. por huma remoneração e- || [f.2r] quivalente. V.A.R. promette premiar aquelle vassallo, que zelozo, e efficaz se emprega no Real Ser | viço: portanto espera o supplicante da Regia benevo- | lencia de V.A.R., em remoneração de tantos serviços, e | fadigas, a graça do Habito da Ordem de Christo, e a | propriedade do officio de Escrivão de orfãos da Villa de | Macacû, que se acha servido por hum Arrendatario, | pois que tudo unido fará huma remediada subsistencia | ao supplicante, e à sua familia, na qual está incluîda hu | ma filha do supplicante, que tem a honra de ser Affi | lhada de V.A.R., motivo bastante para o Suppli- | cante solicitar huma decente, e honrosa sobsistencia, a | fim de conservar o lustro, e gloria do nome de compa- | dre de hum Principe Augusto, como o Supplican- | te tem a honra de ser de V.A.R. | Pa. V.A.R. se digne attender ao | justissimo requerimento do supplicante, e | deferir-lhe como implora | Bernardo Joze de Souza Queirós | E.R.M.ce

## Apêndice 4

### A Casa da Ópera de Vila Rica

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Escrivão Joaquim José Marreiros, em Sabará, 5 mar. 1770**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.11v]
Recebo a de vm.ce do prim.o de Março em que me dis que lhe esqueço dizerme | se achava na Villa Marcellino Joze, e que naõ he mau p.a pintura da caza da | opera, eu assim ouço dizer, mas este sog.to aqui veyo a esta villa a seu negocio [...] se vm.ce fallar com elle lhe dirà que quero | entrar com a pintura por que a 6 de Junho hei de dar a caza corrente, que faz | annos Sua Mag.e e que se elle houver de vir há de estar aqui té 15, ou 16 deste há de estar / aqui [...]

~

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Padre João Caetano Pinto, em Sabará, 13 jul. 1770**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.28r]
[...] Tambem terá chegado a noticia de vm que | mandei fazer aqui huma Caza de Opera que se acha comessada mas | o melhor lhe falta que saõ alguas figuras p.a representar o graciozo | pera o papel de bobo se vm ahy tiver noticias de algum sogeito | que tenha exercitado em operas e ainda que naõ tenha se tiver po | priedade pera representar eu careso delles vm lhe fale e saber deles | se querem vir cazo v.me de sua detremenaçaõ | D.s g.d a vm era | ced supra

~

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, a João Batista de Carvalho, em Lisboa, 31 jul. 1770**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1206:

[f.3r] [...] Tambem dou a vm.ce parte em como estou aqui | em carregado de hua caza de opera que me mandarao fazer e a fis que | me chegou a dezasseis mil cruzados e agora nao tenho mais remedio que su | prir com que he precizo para ella pera ver se posso salvar o dr.o [...]

~

**Carta de João de Sousa Lisboa, ao José Gomes Freire de Andrade, em Vila Boa de Goiás, 20 set. 1770**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1174:

[f.42v] [...] saberâ vm que ja tenho na caza da opera du | as femias que representaõ e hua dellas com todo o primor m.to milhor q. as | do Rio de Janr.o e estemarei que me tenha tambem por lá de ver vm.ce [rubrica]

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros, no Tejuco, 3 dez. 1770**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.41v]
[...] José Bonifacio aqui se acha nesta Caza aonde | naõ sey das suas abelid.es as quais se hao de ver a sinco do corrente que fas | o Sr General annos e se fas huma opera de gosto que lá chegará a no | ticia della sem embargo de que isto cá naõ tem que ver a vista de | sta de lá. [...]



**Carta de João de Sousa Lisboa, a José Gomes Freire de Andrade, em Vila Boa de Goiás, 4 jan. 1771**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1174:

[f.46v] [...] A barraca e colxao | vm.ce nao mande porque eu nao careço della agora, e só a mandará quando | eu a mandar pedir, o que mais sinto he vm.ce mandar me dizer a mà ospedage | que esa terra lhe deo, mas como he principio, poderà esta modar de condiçaõ | e achar vm.ce melhoras na sua molestia, que por forca vm.ce havia de estranhar | porque lhe falta o mimo da corte, e vir achar nessa terra o limitado, e tosco | della, que o pior he vm.ce naõ ter lá nenhum, que se vm. ha de vir agora na minha | caza da opera entre duas raparigas de bom gosto, e estao representando com | muita aseitação, que os que vm.ce vio heraõ de homens que jà ninguem os quer | ver, se elles naõ vaõ ao tablado, seguro lhe que vm.ce logo tinha saude e parece | me que vm.ce so com essa noticia sara, naõ me aproveito das dessa terra por q.to | como là estive, e as vŷ nao sò saõ dezengano do Mundo, se naõ tambem de nos mesmos. | Saberà vm.ce que vem Bispo para a Cidade de Marianna | que foi Beneficiado na Patriarcal por nome Joaquim Borges de Figueira | se vm.ce delle tem conhecim.to aqui o terà mais perto. | [f.47r] de estimas que vm.ce tenha anos velices com muitas fellicidades de que | vm.ce se fas a credor, e que naõ tenha a minha vontade [ilegível] tudo o que for de | lhe dar gosto. M.to a vm.ce g.de [?] em Villa Rica 4 de Jan.ro de 1771.

**Carta de João de Sousa Lisboa, ao Alferes Rodrigo Francisco Vieira, em São José del Rei, 14 dez. 1771**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f. 45v] Snr. Rodrigo Franc.o Vir.a | Recebo a de vm.ce de 6 do corrente, em que me diz apareçida a opera de S. Bernardo, e que se fica tresladando para entregar a pròpria a seu dono, e como naõ tem solfa, que pertendia vm.ce entreduzir-lhe alguma italliana, havendo-o eu por bem, eu aprovo a sua detreminaçaõ, vm.çe me mande tirar as solfas | [f. 46r] as solfas em partes separadas, e naõ em partitude, que assim vem prontas p. tudo, e se fazem com mais brevidade, para o que vaõ duas maos de papel, para vm.çe me dirá a despesa que faz, porque naõ quero tenha essa despesa. Diz vm.ce que também descobrira hum drama de Joze do Egito também o quero. Diz vm.ce que apareçeo a ópera de S. Joaõ Pomocena, e que lhe falta hum pedaço, e quer agora a um am.o para o remediar, feito que seja, venha, que se lhe faltar alguma cousa, cá se remediará. Também naõ despreza a Oratória feita a Nossa Snr.a e como tem exccellente solfa, vindo estas tudo aceito, e tudo que vm.ce vir é útil para recreyo da gente, me faz favor mandar, visto eu estar metido neste sarao. Que tambem para o que for de seu serviço me tem aqui muito a sua ordem a quem M.a g.a vm. am. Villa Rica 14 de Dezembro 1771.

**212** **Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Alferes Antonio Muniz de Medeiros, no Tejuco, 15 jan. 1771**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.50v]
[...] Remeto a vm.ce esta carta para Telles da Fon.ca Silva a qual vm.ce | há de entregar em maõ propria, e depois de lha entregar naõ ha de passar | de vm.ce a pessoa alguma, o que elle há de me mandar, e há de entregar, | que vem a ser humas operas, humas solfas que há de tresladar, p.a o que | remeto quatro maõs de papel pautado, o qual vm.ce conservarà em sỳ, | e perguntarà ao dito o que lhe he necessario, e lhe hirà dando, p.a que | naõ haja nisto logro, que dando lhe vm.ce por conta, tambem o reçebe | por conta, e nesta forma ficamos todos bem, e vm.ce lhe pagarà pela | primr.a sinco oitavas, pela segunda seis oitavas, pela terceira oito | oitavas, e se vm.ce poder ajustar por menos he favor que me fas, que eu | mando dizer estes precos porque me informey, mas dizem-me se pode | fazer por menos, e como pela brevidade que quero se haõ de tresladar | os actos se elle lhe pedir alguma couza lho dá, mas eu o que pesso da | qui he brevidade, e assim que alguma estiver feita, vm.ce me ha meta | pelo correyo que vem o.a esta v.a p.a eu ser entregue, e torno a repetir a | vm.ce que disto naõ quero o saiba o D.or Intendente, nem pessoa alguma | por que este sogeito me fas favor mandar estas solfas, e operas, e naõ | quero por elle me fazer esta fineza, tenha o minimo prejuizo, que bem | sabe fico responçavel a elle, e veja là no que se mete comigo nisto, e veja | [f.51r] e veja se lhe sirvo aui de alguma couza disponha de minha vontade, que fico muito ao seu dispor. M. a vm.ce de g.de em | Villa Rica 15 de Janeyro de 1771.

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, a Vicente Maurício de Oliveira, 21 dez. 1774**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f. 244r] [...] Já vm.ce me ha de ter em má openiaõ, por lhe naõ ter remetido | a ópera da Queijeira, q agora remeto, com o ato della; mas como | não estava na m.a maõ o copiala, esperei em lha mandar. esti | marei q va a seu gosto; q eu tambem naõ sei o gosto q | tem a do Amor Saloyo porq ainda está fichada e lacrada | conforme vm.ce ma mandou, em troca desta e fico prompto | em tudo o q for ocaziao em delle dar gosto q Deos Gd.e Villa | Rica 21 dezbr.o 1774.

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Capitão José de Sousa Gonçalves, em São João del Rei, 5 mar. 1775**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.256r]
Snr. Cap.m Jose de Sousa Glz. | Meu Am.o e S.r nessa vila de S. Joao se acha Carlos | Joaq.m Rois filho de Sam Paulo e qual foi dessa vila p.a | essa, e recolhendo o eu em m.a Casa pelo amor de Deos de | pois de ter bastante tempo se ausentou dela e fes a d.a viagem | como digo carregando me varias operas e papeis de solfa e | hum ato da opera de S. Bernardo q este nao he meu sim do | Doutor Claudio Manoel da Costa q me tras amofinado | por elle perder obra sua e a quererem por agora na coresma | no tablado. Hoje he q me da noticia de star o d.o sug.o ne | sa Vila e que esta fazd.o negocio de as vender a esses operistas | dessa vila e quer seguir viagem p.a S. Paulo. valime so S.r Go | vernador o qual me despachou a peticaõ q remeto p.a vm.ce | fazer a deleg.ca e ver se me pode apanhar as operas de q reza a | petiçao e as mais solgas q se lhe acharem pois todas sao mi | nhas e como he publica a negociaçao q elle anda fazd.o antes | q vm.ce faça a delig.ca saiba se elle os tem vendido e a q.m p.a | se poderem haver de q.m lhes comprou e vm.ce develle dar de | repente em caso de sorte q elle nao saiba desta delig.ca | p.a q. nao tenha tempo de ocultar os papeis naõ diga mais nada a este sog.to pois sei o q. vm.ce ha de faser com toda a endevida açaõ e brevid.e antes q. se elle retire espero de vm.ce [este?] oca | zioens delle dar Gosto que Deos G.de Villa Rica 5 de M.o 1775.

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Capitão José de Sousa Gonçalves, em São João del Rei, 29 mar. 1775**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.257r]
[...] depois que cheguei de hua viagem que acompanhava as operas que | lá fico a vm. obrigd.o p.la sua delig.ca co sug.to ainda com mais que | como apontei aquella [?heça?] deo em q.to elle dizer que M.el Ign.co | lhe vendeo mentio p.r q o d.to M.el Ig.co nao he capaz disso. | vm se nao descuide daquelle sug.to. [...]

**Carta de João de Sousa Lisboa, em Vila Rica, ao Capitão José de Sousa Gonçalves, em São João del Rei, 6 abr. 1775**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CC1205:

[f.259v]
Snr Cap.m Jose de Sousa Glz. | Meu Am.o o Sag.to q a vm.ce avisei queria levar o | oficio dasalto como naõ pode com seguir por q lhe em | prestei os vazos ja se retirou e me dizem q p.a esa villa e co | mo o d.o oficio se ha de por na pauta p.a Junho so ese | seu Am.o inda [ilegivel] q me escreva p.a entaõ fazer | mo lembrar. Ja a vm.ce agradeci o cuid.o q tem com o | meu Am.o q me furtou as operas Deos o leve a saber | m.to q se apareçer por aqui lhe hei de agradecer. vm.ce veja | se José Franca e Lucio Bueno e M.el Ignacio se dão | ese dinh.ro q. de tudo hei de careçer e me fes vm.ce ajudar | a levar a m.a crus vm.ce pode dar o recibo q. pasou e q trou | çe as operas por q. estou entregue dellas. eses papeis me | fora vm.ce mandar entregar a Rodrigo Fr na villa de S. | Jozé q nao levem descaminho hei de estimar q des | frute boa saude e q me mande o por ser de vm.ce Villa | Rica 6 de Abril 1775.

**Fotografias do Acervo Curt Lange.**
Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Acervo Curt Lange.
A maioria das fotografias traz os carimbos *Archivo Publico Mineiro-Brasil-Estado de Minas Geraes*, *Archivo da Casa dos Contos* e *José Affonso Mendonça de Azevedo*. Curt Lange não forneceu a indicação dos originais, que não constam dos catálogos e não puderam ser encontrados pelos funcionários do Arquivo Público Mineiro durante os anos de 2006 a 2008.

ACL 8.1.30.44:

O Snr. Joaõ Rodrigues de Macedo de 14 de Ju
lho de 1793 thé 2 de M.ço de 1794 Se fizeraõ 19 Operas

A 1/8.a e ·/2 Emporta .............. 28 ·/2 "

| | | | |
|---|---|---|---|
| Julho | 14 | de 1793 | Zara |
| Agosto | 4 | " | Feira de Marmantil |
| Setembro | 1 | " | Sezostre |
| | 7 | do d.o | Quejeira |
| Outubro | 20 | | Os 7 Namorados |
| Novembro | 21 | | Semiramis |
| | 22 | do d.o | Mafoma |
| | 23 | d.o | Eroe da China |
| Dezembro | 11 | | D Joaõ |
| Janr.o | 6 | de 1794 | 7 Namorados |
| | 19 | do d.o | Engeitada |
| Fevr.o " | 9 | | Mentirozo |
| | 20 | do d.o | Os Bons Amigos |
| | 24 | do d.o | Repetição da d.a |
| Março | 2 | | Serjo |

Beneficio do Marcelino de men.çao de teto [?] 1 ·/2 "
Soma 30 " "

ACL 8.1.30.43a:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

Oito operas de 30 de Novembro de 94
the 20 de Fevreiro de 95.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Novembro | 30 | Cuatro Nacoens | |
| Dezembro | 11 | Amor naõ he p.r Nexios | |
| D.to | 17 | p.r Antigono | |
| D.to | 26 | Repetiçaõ do Amor naõ he p.r nechios | |
| 95 Janeiro | 6 | Serjo | |
| Fevreiro | 1 | Antigono | |
| | 8 | Bons amigos | |
| | 20 | Oratoria : Sao .............. | 12 ·/8.vas |

ACL 8.1.9.13:

O S.r João Rodrigo de Macedo

No camerote n.o 28 24 operas a 1/8.va /2 ........................ 36 /8.vas

| | | |
|---|---|---|
| Em | 13 de Maio 1796 | Cleoniçe |
| Em | 4 de Jonho | Sezostro |
| | 5 D.to | Vinda Inopinada |
| | 8 D.to | Velho Serjo |
| | 12 D.to | Impremestra |
| Em | 3 de Jolho | Sezostro |
| Em | 30 de Agosto | Joaninha |
| Em | 7 de Setembro | Piaõ Fidalgo |
| | 18 D.to | Repiticaõ da d.ta |
| | 25 D.to | Joaninha |
| Em | 16 de 8.bro | Chiquinha |
| Em | 30 D.to | Industrias de Serilho |
| Em | 13 de Novembro | Erdeira Ventoroza |
| | 20 D.to | Siganinha |
| | 27 D.to | Erdeira Ventoroza |
| Em | 4 de Dezembro Siganinha | |
| | 11 D.to | Serva Amoroza |
| | 17 D.to | Semirame |
| | 26 D.to | Serva Amoroza |
| | P.ro de Jr.o 1797 | Semirame |
| | 15 D.to | Escapim |
| | 29 D.to | Escola dos Cazados |
| Em | 15 de Fevreiro | Maridos Parartas |
| | 26 D.to | Repetiçaõ da d.ta |
| Soma | 24 - | |

ACL 8.1.9.14:

O S.r Joaõ Rodrigo de Macedo

As operas seguintes

Em 13 de Maijo 1797 Sezostro
Em 5 de Jonho Belizario
Em 13 de Agosto Escola dos Cazados
Em 20 d.to Maridos Perartas
Em 5 de Setembro Piaõ Fidalgo
Em 7 d.to Vencer odio
Em 10 d.to Escola dos Cazados
Em 17 d.to Siganinha
Em 24 d.to Velho Serjo
Em 1 de 8.bro Siganinha
Em 8 d.to Siganinha
Em 24 d.to Sezostro
Em 29 d.to Mentirozo
Em 5 de Novembro Maridos Perartas
14 a 1/8.va saõ ........................... 21/8.va

Em 19 de Novembro reformouçe os preços dos Camerotes
no mesmo dia Ezio em Roma
Em 26 d.to Chiquinha
Em 4 de Dezembro Ezio em Roma
Em 10 d.to E Escapim
Em 17 d.to Cordova
Em 21 d.to Chiquinha
6 operas a 1600 : saõ – 9600 ..................... : 8/8.vas
Mais 3 notas do Borlentim huma 1/8.va /2 . duas ·/2 2 ·/2
31 /2



ACL 8.1.30.43b:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

De 10 de Abril 1798 the 24 de Jonho çe
fizeram 13 operas a 1600 sao 19 ·/4 3
as operas saõ as seguintes

| | | |
|---|---|---|
| Abril | 10 | Alexandre na India |
| | 15 | Cordovas |
| | 22 | Farnaçe |
| | 29 | Bons Amigos |
| Maijo | 6 | Siganinha |

|  |  |  |
|---|---|---|
|  | 13 | Farnace |
|  | 20 | Farnace |
|  | 27 | Erdeira ventoroza |
|  | 29 | Serjo |
| Junho | 4 | Piaõ Fidalgo |
|  | 7 | Siganinha |
|  | 17 | Alarico em Roma |
|  | 24 | Chiquinha |

Recebi a conta acima Villa Rica
10 de Julho 1798
Antonio de Padua
[rubrica]

ACL 8.1.09.10.1:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

|  |  |  |
|---|---|---|
| Em | 1 de Jolho | Escapim |
| Em | 8 d.to | Chiquinha |
| Em | 15 d.to | Engeitada |
| Em | 22 d.to | Erdeira |
| Em | 29 d.to | Duente fingida |
| Em | 12 de Ag.to | Desparate |
| Em | 19 d.to | Repetiçaõ da mesma |
| Em | 26 d.to | A Peruviana |
| Em | 2 7.bro | Repeticaõ da d.ta |
| Em | 7 d.to | Chiquinha |
| Em | 9 d.to | Doente fingida |
| Em | 16 d.to | Locandeira |
| Em | 23 d.to | Mentirozo |
| Em | 30 d.to | Vinda Inopinada |

14 operas a 1600 – 22400 – 18 - L - 6

Recebi a conta açima Villa Rica
10 de 8.bro 1798 Ant.o de Padua
[rubrica]

ACL 8.1.08.28.5:

Recebij do S.r M.el Coelho sinco oitavas de oiro q. me em prestou por conta do S.r Coronel Joaõ de Soiza Lx.a p.a varias despezas da minha caza da opera 26 de Abril de 1772

Marcelino Jose de Mesq.a

ACL 8.1.09.10.1:

Reçebi do Sr. Joaõ Rodrigo de Maçedo a cuantia
de duze oitavas de oiro produto de hum camarote da Caza
da Opera q. foram 8 opera de 30 de Novembo 94 the
vinte de fevreiro 95 e por estar pago lhe paçei este p.r
mim feito e asintado Villa Rica 9 de Março 1795
Antonio de Padua
[rubrica]

ACL 8.1.09.15:

S.r Joõ R.o de Maçedo

De 13 de Maijo 1797 14 operas a 1 ·/2 .................. 21/8.vas
digo de 13 de Maijo the 5 Novembro
do mesmo anno

Em 19 de Novembro reformouçe
os preços dos camarotes e de d.to dia
the 24 D.bro çe fizeram 6 operas a
1600 ..... 9600 ............................: 8/8.vas

1798 P.ro Jr.o the 20 de Fevreiro çe Fizeram 10
operas a 1600 : 16000 ........................ : 13 /4 3

Em 15 Novembro Borlentim ................... : 1 ·/2

Em 20 d.to a d.ro ............................ : /2

Em 14 7.bro a d.ro .......................... /2

Salvo ero 43 - 3/4 - 3

Reçebi a conta acima Villa Rica
Em 3 de Marco 1798

Antonio de Padua
[rubrica]

ACL 8.1.09.12b:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

De 6 de Jr.o 1799 the 31 de Março 11 operas ....... 13/8.vas L 6
de 7 de Abril the 30 de Jonho 15 operas ........... 20 : 2
de 7 de Jolho the 25 de 7.bro 13 operas ........... 19 ·/4 4
Salvo Ero 53 : 4
Recebi a conta asima V.a Rica 10 de 8.bro de 99

Antonio de Padua
[rubrica]

ACL 8.1.09.12ª:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

De 6 de 8.bro 99 the 29 de D.bro ce fizeram 14 operas
a 1600 22400 [rasurado] .................. 18/8.vas ¾
18 ½ 5
Reçebi a conta açima V.a R.ca 23 de A.l 1800

Antonio de Padua
[rubrica]



ACL 8.1.09.09.2:

O S.r Joaõ Rodrigo de Maçedo

De 5 de Jr.o 1800 the 19 dez.bro çe Fizerom 36 operas a 1600
saõ ..... 57600 ........................... 48/8.vas

Desta conta devece abater 18 · 3/4 q. paga Joaõ
nones a conta do q. deve au d.to S.r restame 29 - ·/4

Recebi a conta acima e fico pago e [?]feito de todas
as operas declaradas e p.r os ter pago poes este p.r mim
feito e assinado.

V.a Rica 16 de A.l 1801
Antonio de Padua
[rubrica]

**Documentos da Coleção da Casa dos Contos, Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.** Os originais não estavam disponíveis para consulta durante os anos de 2006 e 2007.

LATA 965 [1]
Casa da Ópera – Vila Rica, Fotografia de Herculano Gomes Matias:

> Recebi do S.r Coronel João de Soiza Lx.a quatro operas d. Jão a Siganinha o Coroliano Jogos olimpicos e Alexandre na india q. me larga [?] para a caza da opera q. pagarei a sua importancia pela conta q. der o Cap.am Ant.o pinto de miranda por q.m forão remetidas. V.la Rica 25 de Fr.o d 1771 a
> Marcelino Jose de Mesq.ta

LATA 965 [2]
Casa da Ópera – Vila Rica, Fotografia de Herculano Gomes Matias:

> Lembrança das pessoas q. devem o ultimo quartel da caza da Opera q. findou em 6 de setembro de 1772

| | | | |
|---|---|---|---|
| | O S.r Sarg.to Mor Fr.o An.to ........... | [rubrica] ... | 8 |
| | O S.r Alferes Joze Luis Sayão ...................... | | 6 ¼ |
| | O S.r D.or Intendente Joze João ......... | [rubrica] .... | 6 ¼ |
| | O S.r Tenente Fr.co Sanxes ............. | [rubrica] .... | 8 |
| | O S.r Tenente coronel Joze Luis Sayão .... | [rubrica] .... | 8 |
| | O S.r D.or M.el Manso da Costa Reis ..... | [rubrica] .... | 8 |
| pag | O S.r Dezembargador José Caetano ...... | [rubrica] .... | 8 |
| | A S.ra Clara Maria .............................. | | 6 ¼ |
| pag | O S.r Capp.am Mor Jose Alves Maciel .... | [rubrica] .... | 8 |
| | O S.r Alferes Masimiano ............... | [rubrica] .... | 8 |
| | O S.r D.or Claudio M.el da Costa ........ | [rubrica] .... | 6 ¼ |
| | O S.r D.or Paulo Jose ................. | [rubrica] .... | 6 ¼ |

> Todos estes partidos asima pertence ao S.r Coronel João de Soiza Lx.a a sua cobrança para se abater cobrados que sejão no q. lhe sou devedor do tempo q. tive a caza da opera. V.la Rica 17 de oitr.o de 1772
> Marcelino Joze deMesq.ta

LATA 965 [3]
Casa da Ópera – Vila Rica, Fotografia de Francisco Curt Lange: ACL 8.1.8.28.3:

O S.or Marçelino Jozé de Mesq.ta Deve

| | |
|---|---|
| Pello q. está vencido do arendamento da Caza da Opera desde 5 de 7.bro de 1771 até 16 de Junho de 1772 em q. vaõ 9 " mezes e 11 dias a razaõ de 300$000 rs por Anno | 230$081 – |
| P.or custas de huma Snn.ca ........................ | 8$107 – |
| P. hum credito q. me passou em q. se obriga por [violan?] te Maria ..................................... | 94$884 – |
| P. hum credito procedidos de tres aderecoz de vidrinhos ..................................... | 28$800 |
| P. hum cred.o de Muzica, e Autos de tres. operas novas .................................. | 69$520 |
| P.or custas da Snn.ca .............................. | 8$145 |
| P.or 9/8.as 3/4 – 6r.es de velas q. lhe larguei a dr.o ....... | 11$925 |
| P.or mais 35 " velas q. lhe larguei ..................... | 1$312 |
| P.or hum abono q. lhe dei p.a a caza de Joaõ Glz. 20·/8.as a dr.o | 24$000 |
| | 476$774 – |

Recibij a esta conta
P.or maõ do dito S.r ..... 16·/8.as 3/4 – 3
Recebij mais por mao do Dev.or
Prov.vos ............ .... 3

| | | |
|---|---|---|
| 19 – 3/4 – 3 a dr.o ......... | | 23$812 |
| Resta | Rs | 452$962 |

Falta fazersse a conta ao q. emportou q. se obrigou
a pagar do q. estava feito p.a a opera do Mundo da Lua
e Triumfos de S Francisco e mais algua parcela
q. possa aparecer a pagar

# Apêndice 5

## Comédia e Ópera nas Festas Cívicas

**Carta de dom João V ao Governador da Capitania das Minas Gerais, 13/02/1727.**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice SC23, f. 92v

Dom Joaõ por graça de Deos Rey de Portugal, e dos Alg.es daq.m e | dalem mar em Africa S.r de Guine EV Faço Saber avos D. Lourenço | de Almeida Gov.r e Capitam General da Cap.nia das Minas q os Tenentes | Generaes, e Secretario do Gov.o dellas me representaraõ em carta de vinte | de Mayo do anno passado q. em muitas ocasioes publicas q. aly se offe | recem em q. se fasem theatros p.a assistirem os Governadores, e acompanham.to | nas festas publicas se achaõ embaraçados com os Ministros politicos, como | sam o ouv.or Prov.or e Superintendente da Casa da moeda e outras pessoas | particulares, tomando huns e outros os Lugares maes proximos aos | lados do Governador em q. tem havido alguns discontos e dissabores | o que se pode obviar sendo eu servido mandar declarar a devida sepa | raçam dando o ditto Gov.or o Lado direito aos Ministros politicos e es | querdo aos off.es militares que tambem se inclue o Secretario do Gov.o | que entre os dittos off.es se assentou sempre seguindo se aos Ten.es G.es | guardandose nisto a mesma ordem que sempre se praticou nas Igrejas | e vendo as maes razões que nesta parte me allegaram; me pareceo ordenar | vos [ilegível]aes por escrito ao Ouvidor q. e maes Ministros de Just.a e faz.da | e aos off.es da Camara. El Rey nosso s.r o mandou por Ant.o Rois da | Costa e o D.or Jozeph de Carv.o Abreu Cons.ros de seo Cons. Ultr.o e se | passou por duas vias. Joaõ Tavares a fes em Lx.a occ.al a treze de Fe | vereiro de mil setecentos e vinte e sete. O Snr. Andre Lopes de | Laure a fes escrever. Antonio Roiz da Costa | Jozeph de Carn.o Abreu.

**Carta de dom João V ao Governador da Capitania das Minas Gerais, 15/01/1728.**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice SC23, f. 81r.

Gov.or e Cap.m General das Minas g.es amigo. EV El Rey vos invio | muito Saudar. Havendose celebrado o matrimonio do Prin | cipe meo sobre todos muito amado, epresado filho com a Serenissima | Princeza D. Maria Anna Victoria filha de El Rey Catholico meo bom | Irmaõ e Primo no dia 27 de Desembro do anno passado, e o da Prin | cesa D. M.a minha muito amada e presada filha com o Sere | nissimo Principe das Asturias filho do mesmo Rey Catholico no | dia onse do presente mes; e sendo estas noticias de tam grande con | tentamento para todos os meus vassallos, e justo que como taes se fes | tejem com todas as demonstrações de alegria que forem possiveis | Vos ordeno q. nessa Capitania se façaõ Salvas, e Luminarias | e o maes q. he costhume em similhantes occasiões. Escrita | em Lx.a Occidental a 15 de Janeiro de 1728. | Rey.

**Carta do Senado da Câmara de Salvador a dom João V, 06/10/1728.**
Salvador, Arquivo Histórico Municipal, Fundação Gregório de Mattos, *Cartas de S.M. ao Senado 1710-1745*, códice 27.1, f.106r-107r.

REGISTO da Car- | ta escripta a Sua Ma- | gestade sobre os recipro- | cos matrimonios dos serenissimos Principes | com os de Castella. | SENHOR = Com gosto inex- | plicavel com aveneração mais | humilde eafectuoza ecom a aten- | ção devida aos Regios Carateres | da Soberana mão de Vossa | [f.106v] de Vossa Magestade rece- | bemos acarta dequinze de | Ianeiro do prezente anno em | que Vossa Magestade porSua | Real grandeza epor nos fazer | ahonra emercé foi servido par- | ticiparmos as dezejadas noticias | dos reciprocos Matrimonios | dos nossos Serenissimos emui- | amados Principes dom os deCastella, mandando nos | que fizessemos nesta Cidade | todas aquellas demonstraço- | ens dealegria que ellas pe- | dem esão devidas em seme- | lhantes occazioens. Logo | que recebemos obedecendo a | Real ordem de Vossa Mages- | tade ezejando com afectu- | ozo Zello desempenhar anos- | sa obrigação como Liaes | Vassalos ordenamos as fes- | tividades que apiquena por- | são das Rendas desta Cama- | ra pode dispençar etodas as | que sefizerão constarão a | Vossa Magestade pela cer- | tidão junta que não sendo | digno o obzequio do Sobe- | [f.107r] do Soberano objecto desta ac- | ção hé danossa obediencia | omais humilde memorial | que aos Soberanos pez devos- | sa Magestade oferese anos- | so dezejo. A Real Pessoa de | Vossa Magestade Guarde | Deos muitos annos. Bahia | eCamara seis deOutubro de | mil sete sentos evinte oito An- | tonio Cardozo da Fonseca " | que sirvo deEscrivão daCa- | mara por impedimento do | proprietario asobscrevi " Venceslao Pereira da Silva " Jo- | ão de Souza da Camara " Ma- | noel Gonçalves Vianna " Mi- | guel de Passos Dias " Paulo | Alvares Caminha.



**José Ferreira de Matos.** ***Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeram em ação de graças pelos felicissimos casamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal e Castela.*** Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1729.

[p. 12]
[...] Nesta noite [dia 25] houve em Palacio na prezença do Excellentissimo Vice-Rey, e dos costumados assistentes huma Serenata composta dos melhores Musicos, e instromentos, que tem esta Cidade; e desta sorte acabou toda a celebridade deste dia, e desta noyte. [...]

[p. 47]
[...] A oytava, e ultima Processaõ era a da Freguesîa da Sé. Compunha-se de hum bayle, que a diligencia, o cuydado, e desvelo dos familiares de Sua Illustrissima ordenaraõ : a tanto obriga o exemplo de hum bom, e zelozo Prelado. Compunha-se este bayle de dezoyto Figuras, a saber, o casto Joseph, Hera mulher de Putifar, oyto Egypcios, e outras tantas [p. 48] Egypcias. Tirou-se o invento deste luzido bayle do Capitulo 39. do Genesis em veneraçaõ do nome do Serenissimo Principe do Brasil. Neste bayle, e seu

carro se vio o mayor custo, grandeza, e esplendor de toda a Procissaõ : vestia o casto Joseph huma tunica apanhada de tessú, guarnecida de renglaves de ouro; formava-lhe o peyto huma tarja de brutesco levantado de ouro, em cujo centro estavaõ as Armas de Portugal com coroa Imperial, tudo fabricado de ouro, diamantes, esmeraldas, e outras pedras preciosas em campo de veludo carmezim : do nacimento do peyto pendiaõ galhardos fraldões de tela, guarnecidos de renglave, e franjas de ouro. De glacè de ouro bordado do mesmo era a capa, que em defensa da sua Castidade largava nas mãos de sua Senhora, e na cabeça levava co [p. 49] roa de louro; finalmente o que mais realçava nesta Figura era o enjenho e a arte, com que estas preciosidades estavaõ igualmente dispostas. A Figura de Hera vestia à trajica com fraldões, e capillar de riquissima tela guarnecida de franjas e galões de ouro : muytas, e preciosas joyas de diamantes lhe revestiaõ o peyto, e ornavaõ a grinalda na cabeça, com que a faziaõ a todas as luzes brilhar por excesso. As mais Figuras, assim de homens, como de mulheres, competiaõ igualdade no luzimento, aceyo, e valor, porque nellas se naõ viraõ mais que tessùs, glacès, telas, e diamantes, e tudo com grave, e aceada compostura. Todas estas dezoyto Figuras, àlem dos tanjedores, hiaõ em hum carro de proporcionada grandeza, e excellente arquitectura, revestido, e matizado de riquissimas se [p. 50] das encrespadas, guarnecidas de franjas, e galões de ouro. Na parte posterior debayxo de hum riquissimo pavilhaõ de ló carmezim franjado de ouro levava huma bem paramentada cama, em que hia sentada Hera; e ha frente, e parte anterior do carro hia sentado o casto Joseph, e de huma, e outra parte as mais Figuras cantando ao som de instrumentos as letras do mesmo bayle, cuja grandeza, perfeyçaõ, e aceyo se naõ póde cabalmente descrever sem nota de excessivo.



Seguiaõ-se a este carro onze Confrarias, que tem esta Cathedral, com seus guiões, Cruzes, e mais insignias, e atràs dellas em hum andor ornado de vistosas flores hia o Gloriozo Patriarca S. Joseph ornado de muytas joyas de diamantes. A este andor se seguia a Communidade dos Religio- [p. 51] zos de Nossa Senhora do Monte do Carmo; e logo a Crus da Paroquia com todos os seus Clerigos, entre os quaes hiaõ os Religiozos de todas as mais Religiões desta Cidade, e em ultimo lugar hia o Reverendo Cura da Sè com Pluvial de tela branca, e atràs o andor do Santo Salvador, Orago desta Cathedral, ricamente ornado, e carregado por Clerigos.

Seguiaõ-se os Musicos da Sé, e logo a Crus do Cabido associada de Ceroferarios : continuavaõ os Beneficiados do coro com velas de cera de livra nas mãos, e atràs os Reverendos Capitulares paramentados com Pluviaes do rico ornamento desta Sè com tochas acezas; a quem seguiaõ os mais Ministros paramentados de Tunicellas, e Dalmaticas, entre os quaes hiaõ dous Thuriferarios com Dalmaticas de tela encensando a via. Em ultimo lugar [p. 52] hia o Illustrissimo Senhor Arcibispo com o Santissimo Sacramento exposto em Custodia, associado dos Reverendos Diàconos assistentes, debayxo do preciozo Palio, em cujas varas pegavaõ os Cidadões. Atràs do Palio acompanhou a Procissaõ o Excellentissimo Vice-Rey com huma custosissima gala, a quem finalmente seguiaõ o Senado da Camera e mais Cidadões com varas. Depois de se recolher no Sacrario o Divinissimo Sacramento com as ceremonias devidas, e depostos os paramentos, deu lugar o dia a que Sua Illustrissima, e o Excellentissimo Vice-Rey vissem dançar, e cantar no terreyro da Sè, senaõ todo, ao menos parte do bayle do Casto Joseph, a que pos termo a noyte, e a toda a majestosa gala desta magnifica Procissaõ.

A ultima demonstraçaõ de affec- [p. 53] to, e alegria, com que a Bahia coroou toda a sua celebridade nesta acçaõ de graças, foraõ seis Comedias, que à sua custa mandou reprezentar o Senado na Praça de Palacio com a mayor grandeza, e apparato,

que já mais se vio, naõ perdoando a diligencia alguma necessaria para esta alegre reprezentaçaõ. Ornava-se o vestuario de bastidores de muytas, e varias mutações de Palacios, salas, jardins, bosques, e arvoredos; e com taõ proprias apparencias de rayos, trovões, mares, navios, e nuvens, que mais pareciaõ realidades, que demonstrações finjidas. A todas assistio publicamente o Excellentissimo Vice-Rey com muy novas, e excellentissimas galas.

Em sinco de Agosto se reprezentou a primeyra Comedia intitulada *Los Juegos Olympicos*. Teve huma Loa [p. 54] de oyto Figuras : Lusitania, Hespanha, as tres Potencias da Alma : os tres Tempos, Prezente, Preterito, e Futuro, e dous coros de musica, cujo pensamento foy infundir o Amor nova alma nas duas Monarquias, para o que fes apparecer os Tempos; mandando a Memoria ao Preterito riscar as discordias passadas; a Vontade ao Prezente applaudir taõ soberanos Despozorios; e o Entendimento ao Futuro prometter felicidades perpetuas, e como tudo isto ficava unido em amor, sendo este Rey, e Deos, prometteu fazer os Reynos de Portugal, e Castella eternos por meyo destes Reaes cazamentos.

A oyto do mesmo mes se reprezentou *La fuerça del natural*. Teve huma Loa de sinco figuras : hum Portugues, hum Castelhano, Amor, Venus, Hymeneo, e tres coros de Mu- [p. 55] sica, e começando jocoseria, por quererem o Portugues, e Castelhano ser o primeyro em falar, ao som dos tres coros de Musica das tres Divindades suspenderaõ a contenda, e os compos o Amor, que vinha animando settas para com reverencia ferir os heroycos peytos, que amantes enlaçava Hymeneo, e Venus como a melhores divindades adorava as Serenissimas Infantas; concluindo-se com parabens, que lhes tributavaõ, e muytos vivas, que se davaõ entre sî os dous litigantes pela amisade resultante de taõ soberanos cazamentos.



A terceyra Comedia intitulada *Fineza contra Fineza* se reprezentou em dés de Agosto. Teve huma Loa de seis Figuras : Alegria, Felicidade, Aurora, Zenith, Tarde, e Dia, cujo argumento foy querer cada hum offerecer aos Principes desposados huma [p. 56] grinalda de flores, allegando cada qual suas rasões, e por conclusaõ se deu ao Dia, para della fazer offerta ao Excellentissimo Vice-Rey, que mais dignamente a offerecesse ao Serenissimo Principe do Brasil, como Pessoa Suprema na terra, que he do seu Principado, prognosticando cada hum eterna Primavera de felicidades.

A quarta Comedia *El Monstro de los Jardines* se reprezentou em treze de Agosto. Teve huma Loa de sinco Figuras : Neptuno, Ceres, Venus, Apollo, e Amor com dous còros de Musica, cujo enredo foy apparecer o Mar, e a Terra ardendo ao som de toda a Musica, que cantava a fogo; e queixando-se Neptuno pela Agua, Ceres pela Terra, que ardia o Universo, decifrou a Neptuno a sua ruina Venus, como Estrella do Mar, se- [p. 57] rem aquellas chammas benignos rayo dos dous Soes, quaes saõ os dous Serenissimos Principes desposados. Apollo tambem decifrou a Ceres terem os dous Soes duas Auroras, quaes saõ as Serenissimas Infantas, que brilhando com benignas luzes inflammavaõ os corações em affectos. Como isto podia ser, mostrou o Amor, pois o incendio amante queyma, mas naõ abraza os corações mais finos; concluindo que aquellas chammas eraõ affectos puros dos Vassalos de huma, e outra Monarquia.

A quinta Comedia : *El Desden con el Desden* se reprezentou em dezasseis de Agosto. Teve huma Loa de sette Figuras; Amor, Fineza, Affecto, Desdem, Ingratidaõ, Zelos, e Dinheyro Figura Graciosa; cujo assumpto era huma batalha travada entre Amor, e Desdem, cada hum com seus par- [p. 58] ciaes, a saber; do Amor eraõ Fineza, e Affecto : do Desdem eraõ Ingratidaõ, e Zelos; a qual contenda compos o Dinheyro; e decifrando o titulo da Comedia, mudou em sentido moral as Figuras; ficando o Amor em verdadeyro culto, que se dá ao verdadeyro Deos; a Fineza a Fé, e o Affecto o quinto

Imperio de Christo, que toma forsas humanas nos dous Monarcas Obediente, e Catholico. O Desdem se verteu em Judaismo, a Ingratidaõ em Heresia, e os Zelos na Seyta de Mafoma, zelosas da sua ruina. E o Dinheyro ficando em poder destes dous Principes, plantaraõ a verdadeyra Ley por todo o Universo; concluindo que a pezar da Inveja, e do Inferno reynaraõ em Deos eternamente. A esta batalha excitavaõ dous coros de Musica.

[p. 59] A seista, e ultima Comedia intitulada *La Fiera, el Rayo, y la Piedra* se reprezentou em vinte de Agosto. Teve huma Loa de nove Figuras, a saber, os quatro Elementos, as quatro partes do Mundo, e o Amor com quatro còros de Musica. O assumpto foy mostrar o Amor que naõ só as quatro partes do Mundo, mas tambem os quatro Elementos rendiaõ obediencia aos dous Soberanos Monarcas Obedientissimo, e Catholico. Para este effeyto fes o Amor apparecer os Elementos, huns em elevações, outros em apparencias, conforme a sua natureza; e cada parte do Mundo offereceu o Elemento, que lhe era mais proprio, e natural: concluhio o Amor que, visto estarem unidos em affecto, prestassem sua obediencia aos dous Soberanos Monarcas. Todas estas Loas insinuavaõ o titulo de cada Comedia [p. 60] com a natureza possivel da sua direcçaõ, e estylo poetico.

Desta sorte finalizaraõ os moradores da Cidade da Bahia, a cabeça do Estado do Brasil, a demonstraçaõ de publica alegria, e contentamento, que tiveraõ pela gloria de se concluirem com tanta felicidade os cazamentos dos Serenissimos Senhores Principes de Portugal, e Castella. E se em outras Cidades do Reyno por esta justissima causa fizeraõ seus moradores semelhantes demonstrações de affecto, e alegria com mayor grandeza, e soberania, com tudo se naõ deve negar que nesta occasiaõ obráraõ os moradores da Bahia, naõ só o que puderaõ, mas ainda obràraõ àlem do que as suas posses permittiaõ; e obrar o que cabe nos limites da possibilidade em gratificaçaõ dos beneficios recebidos he divida, que se satisfaz; porém [p. 61] obrar mais do que permittem as forsas do agredecido he fineza extremosa. Esta obráraõ os moradores desta Cidade com tanto excesso, que por ella esperaõ que Deos nosso Senhor conceda ao Reyno de Portugal innumeraveis augmentos, a Sua Majestade annos eternos, e aos Serenissimos Principes felicidades sem conto.



**Carta de dom João V ordenando o desmonte do tablado na Casa da Câmara de Salvador em 9/10/1733.**

Salvador, Arquivo Histórico Municipal, Fundação Gregório de Mattos, *Cartas de S.M. ao Senado 1710-1745*, códice 27.1, f.149v-150.

[f.149v]

[...] Reg.to de hua carta de S. Mag.e escrita | ao corregedor sobre o tablado da Caza | da Cam.ra | Dom Joaõ por grasa de Deos Rey de Portugal e dos Al | g.es da q.m e dalem mar em Africa Sñor de Guine Vos Faco | saber avos Jozé dos Santos Varjão ouvidor geral da Co | marca da Bahia q. se vio a vossa carta de oito de mayo | deste prez.te anno em q me daveis conta de q entrando | em correiçaõ na Caza da Cam.ra dessa cidade a vireis in | decorozam.te ocupada de hũ tablado de comedias e de huns | palanques para asento do auditorio permanecendo sempre | armado há tres para coatro annos em q alem das repre | zentaçoñs serias se pasava a outras de injoriosos remedos em opro | brio de barias pessoas por cuja cauza paresendonos esta in | desencia indigna de taõ

venerãda Caza destinada som.te | para as mais graves dependencias, e empregos da Republica | mandareis vocalm.te em prezensa dos officiais da Cam.ra | ao Procurador della q dentro de quinze dias fizese tirar | aquelle tablado e por q paçando quazi o referido termo tor | nando vos a Cam.ra encontrastes nella presistente o mesmo | theatro, sem q o dito Procurador desse a mais leve cauza | digo escuza desta omissaõ o mandareis prender | porem q tomando o Vis Rey como propria q.la o Conde | o mandou soltar, ficando o tablado na Cam.ra | como dantes, e vendo as mais sercunstancias q pre |ci[ilegível]ra commu nesta materia me pareseo [ilegível] de nos teres | q logo mandeis lancar fora da Caza da Cam.ra o tablado || [f.150r] sem embargo de qualquer ordem do VRey [ilegível]la | Relassaõ. El Rey nosso q v mandou pellos Doutores | Manoel Pr. Vargas, e Alexandre M[ilegível] de Souza e | Menezes Concelheiro do seu Conc[ilegível]o [ilegível] se passa | por duas vias Theodoro de Bcelos Per.a a fes em Lx.a occ.al | a nove de out.ro de mil e setecentos e trinta e tres annos e | o sectr.o Manoel Caetano Lopes da Laure a fes escrever // | M.el Pr.a Vargas // Por disp.o do Concelho Ultr.o dezoito | de outr.o de mil e setecentos e trinta e tres // Cumpra | ce e Registese no L.o da Cam.ra desta Cid.e [abrev.] de Julho | vinte e hũ de mil e setecentos e trinta e coatro | [rubrica]

**Carta do Procurador da Câmara em Lisboa relatando a decisão do Conselho Ultramarino sobre o destino do tablado mandado construir pelo Vice-Rei na Casa da Câmara de Salvador em 25/12/1733.**



Salvador, Arquivo Histórico Municipal, Fundação Gregório de Mattos, *Cartas do Senado*, códice 29.1, f.142r-146r.

[f.142r]
Registo da Car | ta do Procurador de | Lisboa escripta ao Se | nado Domingos Li | berato Falcao | Meus Senhores | [...] [f.143v] [...] Pelo que respeita a que | rer o ouvidor Jozé dos San | tos Varjaõ intrometerse na | cobrança do Donactivo Re | al e seu Estabelecimento ain | da senaõ tem tomado a re | zoluçaõ porem a tenho apli | cado e feito com que fosse ha | ver pelo Procurador | da Fazenda a quem já | falei nesta | materia co | mo tambem | ao Procurador da Co | roa a respeito | das desatenço | ens demandar prender o | dito Ouvidor em hua Cade | a publica ao Procurador | do Concelho em que anda se | naõ tomou tambem rezo | luçaõ e só sim no que toca | a se demolir o Tablado que | nas Cazas da Camara man | dou fazer o VisRei digo o | [f.144r] O Conde Vis Rei ainda que a | sua custa pois entendeo o Con | celho Ultramarino se naõ | devia perpetuar o mesmo tablado e | nascazas da dita Camara | e assim se manda passar or | dem para que se naõ conser | ve depois deve fazer se jun | tase a Conta do Ouvidor a des | se o Illustre Senado para que | a vista de hum e outro se toma | se a rezoluçaõ. [...] [f.146r] [...] Lisbo | a ocidental a vinte e sinco de Dezembro | de mil setesentos e trinta e tres | Muito obrigado criado de | Vossas Merces // Diogo Libar | to Falcaõ Pereira //

**CUNHA, Luiz Antonio Rosado da.** ***Relação da entrada que fez o excelentíssimo e reverendíssimo senhor D. F. Antonio do Desterro Malheiro.***
Rio de Janeiro: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1747, p. 7.

[...] E por ser taõ estimavel esta chega- | da, em o dia 11 do mesmo mez de De- | zembro, se preparou, e deu principio a hu | ma noite Attica, na reprezentaçaõ da O- | pera intitulada *Felinto Exaltado*, com excel- | lente Musica, e os reprezentantes especiosamente vestidos, que no Luzido das | pedras, com que se guarneciaõ, misturaraõ | o brilhante deste acto, ao qual assistiaõ | Suas Excellencias, Mestres de Campo, Ministros, Religioens, e Nobreza, convi- | dados pelo Doctor juiz de Fora, que pel | lo affecto, e obrigaçaõ a sua Excellencia Reverendissima, lhe permittiu este obse- | quio || quio claustral, sendo para os assistentes de contento este agradavel passatempo; e fina- | lizada com o grandiozo pucaro de agua, | que sua Excellencia Reverendissima offer | tou ao Illustrissimo, e Excellentissimo Go- | vernador, e Capitaõ General e se deu por | completa a funçaõ.

~

**JORDÃO, Francisco de Almeida.** ***Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro.***
Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS II – 34,15,45. [Caligrafia e papel da primeira metade do século XIX].



[...] man | dou o Illustrissimo Excelentissimo Governador Capitão | General armar no atrio da Portaria do Convento um tabla | do ornado de bastidores e vistas donde com todo despendio | mandou representar o Oratorio de Santa Elena obra | do Ensigne comico Matastario risitado por excelentes | musicos precididos primeiro de uma maravilhosa | sonata tocada na orquestra composta dos milhores | professores curiosos do paiz estando a portaria aber | ta e armada de vistozas e ricas Placas Espelhos | que a faziaõ luzidissima e nella duas cadeiras de Damas | co aos dois lados da portaria uma em que estava sentado | o Excelentissimo Reverendissimo Bispo e outra que ocu | pava o Illustrissimo Excelentissimo General acestido de al | gumas pessoas particulares de distinçaõ dos Ministros de Saõ Bento as Religiosas | estavaõ vendo de dentro da portaria com ella aberta p.a | ver este obzequio dedicado a sua entrada nas grades ha | viaõ mezas de saborozos e delicados manjares composta com | toda semetria donde entraraõ a ciar os que acistiaõ a esta | reprezentaçaõ igual ao grande animo de quem com tanto | custo se empenhou nestes festejos e por essa forma se aca | bou a funçaõ mais luzida que tem havido na America | depois da sua fundaçaõ.

~

## Francisco Mexia e as festas de 1751 em Vila Rica e Mariana

Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP Cx 24 doc 42, 27 jan. 1751:

[f. 1r]
[...] Senhores do Sennado | [rubricas] | N9 | Diz Fran.co Mexia q. por ordem deste Sennado assistio ao | Officio e Funeral, q. nesta v.a se cellebrou pelo nosso Sobe | rano Monarcha q. a S. Gloria haja, congregando quatro Coros | de musica, em q. se occuparaõ quarenta e nove Mu | sicos entre instrum.s e vozes; fazendo conduzir m.or | p.e delles da cid.e Marianna; por naõ haver nesta v.a os | necessarios; e he o Supp.e obrig.do a pagar a todos, por ser | o q os convidou, e administrou aquelle acto no q respei | tava á Musica, naõ só com excessivo trabalho, mas com | servido fruto; por q. mereceo a publicaçaõ [borrado] aceitaçaõ, pelo q. | se for o Supp.e digno da satisfaçaõ q espera deste senna | do p.a se desonorar do q. deve ter com os Musicos, q. | convocou; portanto | Pa vm.ce se dignem mandar satisfa | zer ap Supp.e a quantia q parecer | competente do grande trabalho | q teve, e excessivo numero de | musicos q. occupou, e q. cantaraõ | effetivam.e por espaço de sete horas | como a vm.ces he constante; e q. p.a | a satisfaçaõ se passe mand.o na forma | e estylo de similhantes despesas. | E.R.M.ce | Aprovo [rubrica]



## Francisco Mexia e as óperas de 1751 na velha Casa da Ópera de Vila Rica

Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP Cx 25 doc 11, 5 mai. 1751:

Com aprov.am do D.or Ouv.or G.al e Prov.or passe | mand.o da quantia de cento e oytenta e oytavas | de ouro, V.a Rica em Camera de 5 de Mayo / de 1751 | [rubricas] | N65 | Informe o Eser.am o que se pratica | V.a Rica em Camera de 7 de Mayo | de 1751 Snr.es do Senado | [rubricas] | Dis Francisco Mexia, q p.r este Senado lhe inco | mendou a muzica p.a a celebraçaõ da festa da Ac | clamaçaõ de S. Mag.e e trez operas nas noytes dos tres primeitoz dias deste mez de Mayo e tu| do cumpriu o Supp.e justo p.r este Senado em | cento e oy.ta 8.as de ouro em cuja Mexia [rubrica] | Aprovo | P.a vm.ces se dignem mandar | passar mandado sobre o Tesour.o | p.a se pagar ao Supp.e como tambem p.r | 20/8 q venceu na festa de S. Seb.am do ajuste | p.r ermo q se lhe fes p.r este Senado. | E.R.M.ce | [rubrica] | Senhores do Sennado | Sirvaõse V.M.ces tanbe de mandar pagar ao Sup.te as 20 8.as q pede | do ajuste da festivi.de de Saõ Sebastiaõ na forma de seo ajuste. | E.R.M.

[f.3r]
Digo eu Fran.co Mexia que eu ajustei com o procura | dor do Senado o s.r José[?] Crr.a Maya procurador do Sena | do na presenssa do mesmo Senado a Muzica para a | funçaõ da Croasaõ Del Rey o s.r D. José que D.s g.de | o pr. para o Te Deo Laudamos a dois Coros com seis | tiples bons e seis rabecas dois rabecoins e tr.pa | e (8) vozes precisas para a d.a Muzica e tres operas | que vem a ser Laberinto de Creta o Velho Serjo | e os incantos de Merlin com as milhores feguras e hua | destas sera o P.e F.co Lima do Rio das Mortes e porei | a casa da opera pronta a m.a custa e as portas francas | para o

povo e serei obrigado nos 3 dias festivos por na | rua Contradanssas na milhor forma que puder [traça] | e no curro todas as tardes tudo com a bizaria pocivel | e a tudo serei obrigado a faser a m.a custa e dar compri | m.to a toda esta obrigaçaõ a satisfaçaõ deste Se | nado com o qual ajustei tudo por presso de sento e oy | tenta oytavas de ouro para o que obrigo m.a pessoa [eBenis?] e por verdade lhe passei este de m.a letra e si | nal V.a Rica 14 de Abril de 1751 | Fran.co Mexia [rubrica]

Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP Cx 25 doc 60:

[...]
Sres. do Senado | [rubricas] | N88 | Diz Fco. Mexia q elle ajustou as festas | q se costumaõ fazer p. este Senado em noventa | e duas oit.as de ouro, e como o supp.e a tem ja feito to | das req.r a vm.ces sejaõ servidos mandarem saptisfa | zer ao Sup.e a referida q.tia passando se p.a isso o mando | p.a o tezour.o lhe saptisfazer.
[...]

**As festas de 1751 e a reforma da velha Casa da Ópera de Vila Rica**



Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP Cx 25 doc 09, 5 mai. 1751:

[f.1r]
V.Sa. aobrig.am sepasse mand.o prov.o daq.tia de vinte e sinco | oytavas de ouro, procedendo p.a aprov.am do Dr. Ouv.r g.ral | Aprov.õ da Cam.a V.a Rica em Camera de 5 de | Mayo de 1751 | Senhores do Senado | [rubricas] | N62 | Dis M.el Ferr.a Carmo que na forma | da obrigaçaõ que se acha em puder | desse Senado comprio com o pactuado | nelle e ainda com algum exceço como | he notorio; pello qual bem se fas me | recedor de que vm.ce lhe acrescente o pre | ço de vinte e sinco oitavas estepulado | na mesma obrigaçaõ atendendo junta | mente a ruina que lhe resultou em | varias paredes de dentro da casa da | Opera que prestou p.a efeito de se executarem os que vcm.ce foraõ servidos determinar na proxima funçaõ passa | da tudo por causa do grande pouvo | que concorreo, e polla atençaõ. // Aprovo | [rubrica] |P.a vm.ce sejaõ servidos | mandarlhe satisfaser o que | for justo em formandoce o Pro | curador da referida ruina e | d.o excesso.// E.R.M.

[f.2r]
[...] E serey mays obrig.do | apintar huãs armas reays, que ja se achaõ recor | tadas em madeyra, que tambem as pintarey | com prefeyçaõ, que tudo me obrigo faser | pelo preço de vinte e sindo oytavas de ouro [...] V.a Rica | a 24 de Abril de 1751 | M.el Ferr.a Carmo [rubrica]

Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códice CMOP Cx 25 doc 13, 7 mai. 1751:

[f.1r]
Responda o Proc.o V.a Rica | em Camera de 7 de Mayo | de 1751 | Snres. Do Sennado | [rubricas] | Diz Joaõ M.is da Costa, q. elle Supp.e ajustou com vm.ces a fa | zer o tablado na prassa desta vila p.a se selebrar como selebrou | aclamaçaõ delrei Mag.de q. D.s g.de por 36/8.as de ouro | como consta da obrigaçaõ q. ele supp.e passou q. se acha em poder | do procurador deste Ilustre Sennado, e como tem comprido a dita | [traça] e mais de travalho de mudar os esteyos e [eporlhe?] podres | tais 4/8.as e mais os dias de travalho dos of.as q fizeraõ | os chuveiros q. tudo pronto fas o emporte q. consta do rol | junto[...]

[f.3r]
Digo eu Joaõ Martins que eu me ajustey com | o Procurador do Senado da Camera em pres.ca | do mesmo Procurador digo do mesmo Senado | a fazer a baranda em todo o fronte espicio da Casa | da Camera athé o canto da caza da aud.a [?] tudo o q | for necessario p.a a dita varanda, columna, esteyos, | e tudo o mais que necessario for de madeyras e pre | gos p.a ed.o [abr.] tudo na forma em que me tenho | ajustado, como tambem a demollir a parede | da caza da opera fronteyra a rua, de sorte que se possa lograr todo o povo que tiver na d.a rua | as operas que se fizerem, e tambem de dentro da | dita caza demollirá o curral, tirandolhe o soalho, | e agradiamento que está por dentro, que tudo serey | obrigado a faser em toda a segurança, e perfeyçaõ |que careçaõ como tambem por este me obrigo | a tornar a faser de novo de tudo a dita parede de | fronte da rua de pau a pique, giscada, e barreada | e o mais de dentro da d.a caza que se demollir, o tor | narey a compor na mesma forma em que estava, | sem que o dono da dita caza experimentem prejuí | zo, e me poderey valler p.a o tablado, e varanda | da caza da camera das madeyras e taboados, q. o mes | mo senado tem, e serey obrigado a tornar a desfa | zer passadas as funçoes, e reporey outra ves as ma | deyras que forem do Senado, no Almazim aonde ellas se achavaõ, que tudo me obrigo a compor, e fa | zer na forma assima referida pelo preço de trinta | e seis oytavas de ouro, ao que obrigo m.a pessoa | a [cons?] [traça] V.a Rica 24 de Abril de 1751 / Jo[traça] Martins [rubrica, borrado]



**Carta Circular do Governador da Capitania de Minas Gerais, Luís da Cunha Meneses, 15/03/1786.**
Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, cód. SC240, f. 57v-58r:

[f.57v]
A Vm.ces ordemnei na data de 3 do mes | de Janeiro proximo passado que manda- | cem fazer todas aquellas demonstraçoens | de alegria, festas publicas, que saõ pro- | prias, e que se devem de fazer em occazioens | taõ plauziveis, como he a dos felices despo- | zorios dos Nossos Serenissimos Infantes | o Senhor Dom Joaõ, e a Senhora Dona | Marianna Vitoria filhos de Nossa Au- | gusta Soberana com os Serenissimos In- | fantes o Senhor Dom Gabriel filho | de El Rey Catholico e a Senhora Dona | Carlota, filha

do Principe de Asturias; | E com a mesma minha Ordem lhe ad- | juntei a Copia da Carta Regia que a- | mesma Nossa Augusta Soberana foy | servida escrever-me, ao sobre dito respei- | to, para que Vm.ces conhecessem milhor | o empenho que ella na mesma demonstra | de querer que as ditas demonstraçoens de-| alegria e festas publicas sejaõ igoais | a nossa fidelidade, e ao gosto que ella | tem na sobredita aliança taõ interessan- | te a nossa Naçaõ Portugueza. E | querendo que as sobreditas festas sejaõ || [f.58r] sejaõ igoalmente proporcionadas ao estado prezente da Camara, me parese | de necessidade, que eu Lembre a Vm.ces que | as sobre ditas festas devem de ser da ma- | neira seguinte: no dia 13 do Mez de | Mayo proxome que vem por ser o dia em | que o Serenissimo Senhor Infante Dom | Joaõ conta os da sua idade, e em que faz epoca | o do seu felis nascimento, primeiro movel | desta felicidade, e acçaõ se ja de dar prin- | cipio as mesmas com huma Solemne fes-| ta de Igreja em acçaõ de graças por ambas | as felicidades asistida pella Corporaçaõ | da Camara actual, e das antessedentes, | com huma Solemne Procissaõ, na tar- | de do mesmo dia aplaudida pellas des-| cargas de Artilharia, e aCompanhada | para a sua mayor Suntosidade das Tro-| pas Regular, e Auxiliares, tanto des- | ta Capital como das da Cidade de Mari-| anna, Seguindo se a este sumptuozo | dua, sucessivamente mais tres de Ca-| valhadas, tres de Touros, e Luminarias | nas suas Respectivas noutes por toda esta Mesma | Capitania digo mesma Capital, e iluminaçaõ de | hum Jardim que se ha de formar na Prassa | dos exercicios, tres dias mais de Opras, tambem | publicas, no Theatro publico desta mesma | Capital e dous mezes de mascaras. Para os | sobre ditos dias de Festas, se podem conseguir | da sobre dita maneira, e com a mesma osten-| taçaõ, ja tenho mandado por prontas as | sobreditas Tropas, Convidar 48 dos milhores || [f.58v] dos milhores, e mais destros Cavaleiros dessa Ca-| pitania para Correrem as sobre ditas Cavalha-| das, dado as providencias necessarias para se | fazer do modo mais Commodo, dessente, e agra-| davel, tanto a Praça onde se devem correr os ditos seis dias de Cavalhadas, e touros, como | a Construçaõ do Jardim illuminado, e mais | a illuminaçaõ da Caza da Camara, fican-| do [ilegível] amente, a despoziçaõ de Vm.ces, o convida- | rem para asestirem as sobreditas festas | as familias, e Senhoras mais principais des-| ta Capital, a Resparticaõ dos Camarotes de | ambos os espectaculos pellas mesmas fami-| lias, e mais Senhoras, as tres Operas pu-| blicas, os aprestos das LuminaçoensTou-| ros Vistuarios dos Capas Rojoens e mais | fartas as danças ou carros triunfaes, e de-| entradas que os Officios tem de costume | fazerem em occazioens semilhantes, a sua | publicaçaõ, e que seja feita pella Corpora-| çaõ dos Almotaceis, e mais pessoas que saõ | respectivas a humas publicaçoesn semilhan-| tes e com todo aquelle Luzimento, e es-| trondo que a mesma occaziaõ o pede. De-| os Guarde a Vm.ces Villa Rica 15 de Mar-| ço de 1786. Luis da Cunha Menezes | Senhor Juiz Presidente e mais Offeci-| aes da Camara dessa Villa.

## Apêndice 6

### Óperas, Comédias e Entremezes em Cuiabá

Em 1899, no quarto volume da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, Antonio de Toledo Piza apresentou a transcrição de uma série de documentos do século XVIII relativos ao Mato Grosso, cujo paradeiro atual é desconhecido. É provável que estejam em poder da família Toledo Piza ou no arquivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que se encontra fechado há mais de dois anos. Toledo Piza transcreveu o documento utilizando a ortografia do final do século XIX, que foi também respeitada na transcrição de Carlos Francisco Moura em *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII* (Belém: SUDAM, 1976). Como a ortografia do manuscrito original certamente difere dessas transcrições, optei por atualizá-la na maior parte do texto, mantendo a grafia de Toledo Piza para os nomes próprios.

PIZA, Antonio de Toledo. Notas sobre festas em Cuyabá no seculo passado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v.4, 1898-1899, p. 219-242.

[p.219-229]

**NOTA**

Como já disse em nota, o costume de festejar a chegada dos governadores e magistrados com manifestações de caráter público era muito arraigado no espírito dos povos de Cuiabá e durou muitos anos depois desta narrativa.

Como curiosa mostra destes festejos populares, transcrevo em seguida integralmente umas notas trazidas de Cuiabá pelo dr. Diogo de Toledo Lara Ordonhes e encontradas entre os papéis velhos do tenente-general José Arouche de Toledo Rendon. [N. de A.T.P.: Estas festas duraram mais de um mês e foram celebradas no aniversário do dr. Diogo Ordonhes, ouvidor do Cuiabá.]

**Lista das pessoas que entraram nas funções principais de Agosto de 1790**

**Função da Igreja no dia 6**

Celebrante, o Revdo. Dr. Vigário da Igreja e vara Vicente da Gama Leal.
Diácono, o Revdo. Comissário subdelegado da Bula Antonio de Arruda Leite.
Subdiácono, o Revdo. Promotor Ignacio de Albuquerque.
Pregador, o Revdo. José Gomes da Silva.
Acólitos, Manoel de Barros Rodovalho, Jeronimo Ferreira e o sacristão José Alexandre.

**Baile na mesma noite – 5 contradanças**

| | |
|---|---|
| Ajudante | Antonio Peixoto de Azevedo. |
| Estudante | José Duarte do Rego. |
| Alferes | Antonio Alves Torres. |
| Alferes | José Duarte do Rego. |
| | José Duarte do Rego Filho. |
| Estudante | José de Arruda Abreu. |
| Estudante | José Luiz Monteiro. |
| Estudante | João Pedro de Jesus. |
| Estudante | Joaquim de Mello Vasconcellos. |
| | Joaquim Pinto de Moraes. |
| Professor | José Zeferino Monteiro de Mendonça, regente das contradanças, vestido de saloio. |

**Pessoas que dançaram com farsas:**

| | |
|---|---|
| Major | Gabriel da Fonseca e Souza. |
| Capitão | Joaquim da Costa Siqueira |
| Alferes | Joaquim Geraldo Tavares. |
| Alferes | Joaquim Rodrigues de Oliveira. |
| Tenente | Antonio Gomes da Costa. |
| Tabelião | Jacintho Gomes da Costa. |
| Tabelião de S. Pedro de El-Rei | Francisco Vieira da Silva Vianna. |
| Professor régio de ler | João Antonio. |
| | Francisco Dias Paes. |
| | João Francisco da Silva, de velho estudante. |
| Estudante | José Silverio da Silva. |
| Estudante | José Vieira. |
| | José Poupino. |



[N. de A.T.P.: Joaquim da Costa Siqueira era vereador da Câmara de Cuiabá e foi o continuador de José Barbosa de Sá como escritor destas crônicas de Mato Grosso.]

**Sábado – Dia 7**

CONTRADANÇAS – AS MESMAS DO DIA ANTECEDENTE

**Dia 8**

**Cavalhadas**

Cavaleiros:
Apollinario de Oliveira Gago } Mantenedores
Jacintho Gomes da Costa }
Domingos Dias de Abreu.
Francisco Xavier Pinto.
José Collaço Nobre.
Leonardo Ferreira Albernaz.

Antonio Aranha.
Domingos Martins Fernandes.
José Rodrigues da Silva ou da Fonseca.
Manoel de Barros Rodovalho e Silva.
José Manoel.
Antonio José da Silva e Costa.

**Contradanças na mesma noite das cavalhadas**

Os mesmos, exceto que em lugar de Joaquim de Mello entrou Silverio José da Silva.

**Dança dos Pardos**

O mulato do Revdo. vigário, José Francisco Monteiro e Miguel Xavier.

**Bando no dia 9 – Segunda Feira**

O professor régio, Peixoto, alferes Duarte e filho, Silverio, Manoel José, Ignacio Alexandre, João Pedro e João Francisco.

*Comédia* – **Aspásia na Síria** – no mesmo dia 9

*Personagens:*



| | |
|---|---|
| José de Mello Vasconcellos | figurou o rei do Egipto. |
| Alferes Bento de Toledo Piza | Príncipe, filho. |
| Joaquim de Mello | Aspazia. |
| Thomas Pereira Jorge | Clearco, embaixador do Epiro. |
| Manoel de Barros Rodovalho | Turco. |
| Theodor de Brito Freire | – |
| Francisco Xavier da Costa Valle | – |
| Joaquim José de Azevedo | – |
| Máximo José de Azevedo | – |

**Cavalhadas do dia 10 –** 3ª feira

Quatro máscaras muito asseados, que eram o Peixoto, Ignacio, Alexandre, José Duarte e o filho, e os mesmos cavaleiros.
O mesmo rancho dos Pardos e outros de Capitães do Mato com negros fugidos, etc.

**Noite do dia 11**

**Ourene perseguida e triunfante** – *Comédia* [N. de A.T.P.: Adiante se diz "Tragédia de Irene".]

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| José de Mello Vasconcellos | Rei Rosballes. |
| Bento de Toledo Piza | Rei Lirbaces. |

| | |
|---|---|
| Thomas Pereira Jorge | Principe Astarbo. |
| Theodor de Brito | Libano, confidente. |
| Joaquim de Mello Vasconcellos | Ourene, filha de Rosballes. |
| Francisco Xavier da Costa Valle | Nirene, pretendente ao throno. |
| Manoel de Barros Rodovalho<br>Joaquim José de Azevedo } | Graciosos de fora. |
| Xisto Paes | Graciosa. |

Danças que por três vezes saíram ao tablado na mesma noite, ensaiadas pelo mestre da capela e oferecidas pelo mesmo.

João da Silva Nogueira, filho da Corá e do defunto João da Silva Nogueira.
Francisco da Silva, filho do defunto dragão Luiz da Silva.
Antonio Thomé, filho do defunto Pinheiro.
Antonio Alves Pereira, filho de José Alves Pereira.
José Ferreira da Silva, filho de Manoel Ferreira da Silva.
Hygino José dos Reis, filho da Corá e irmão de João Nogueira.
José de Freitas Caldas.

**Cavalhadas no dia 12**

Os mesmos cavaleiros e um rancho de 13 máscaras muito asseados, 7 homens e 6 mulheres, entre os quais estavam Theodoro de Brito Freire, José Duarte do Rego e o filho.



**Sábado – dia 14**

Entremez ou comédia do **"Saloio Cidadão"**, com outro entremez.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| José Francisco da Silva | Saloio cidadão. |
| Victor Modesto | Saloia, sua mulher. |
| Silverio José da Silva | Saloia, criada. |
| José Francisco Monteiro | – |

**Baile na noite de 15** – Domingo

Galãs: – Capitão Joaquim da Costa Silveira, tenente Antonio Gomes, professor João Antonio, Ignacio Alexandre, Theodoro de Brito e tabellião Jacintho Gomes.
Damas: – Major Gabriel, alferes Joaquim Rodrigues, Francisco Dias Paes e Silverio José da Silva.
Ermitão: – Alferes Joaquim Geraldo.
Contradanças: – Ajudante Peixoto, Manoel José Pinto, José Duarte e filho, Antonio Alves, José de Arruda, José Luiz Monteiro, João Pedro, Joaquim de Mello e Joaquim Pinto.

**Dia 16 – 2ª feira**

Comédia ou tragédia **Zenóbia no Oriente**

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| José de Mello | Imperador Valeriano. |
| Joaquim Marianno | Zenobia, rainha de Palmira. |
| Thomaz Pereira Jorge | Príncipe de Palmyra. |
| João Francisco | Décio. |
| Silverio José da Silva | Dama. |

Joaquim José de Azevedo, Jeronimo Ferreira e 12 solcados.

ENTREMEZ:

*Personagens:* – João Francisco, Silverio, Thomaz, Jeronimo, Antonio Ferreira e Xisto Paes.

**Dia 18**

Tragédia de **D. Ignez de Castro**

*Personagens:*



| | |
|---|---|
| Bento de Toledo Piza | Rei Afonso IV. |
| Thomaz Pereira Jorge | Príncipe D. Pedro. |
| João Francisco | D. Nuno Velho. |
| Jeronimo Ferreira | Alvaro Gonçalves. |
| Joaquim José de Azevedo | Egas Coelho. |
| Silverio José da Silva | D. Ignez de Castro. |
| Xisto Paes | Dama. |

Vários de capa e volta, soldados, filhos do príncipe D. Pedro, etc.

Entremez: – João Francisco, Silverio, Thomaz, Bento de Toledo, Joaquim de Azevedo, Xisto Paes, jogadores, mulheres e criadas.

**Dia 20**

Quatro entremezes, em que representaram: – Thomaz Pereira, Bento de Toledo Piza, João Francisco e Silverio nos quatro; Xisto Paes em três; Joaquim de Azevedo em dois, José Marques em dois e extraordinariamente em um, Bartholomeu Brandão e Jeronimo em um.

**Dias 22 e 23**

Contradanças, oferecidas pelo alferes José Duarte do Rego.
Galãs: – Manoel Ribeiro, Antonio Dias Barbosa, Joaquim de Mello, José Marcellino, José Duarte do Rego Filho e Francisco Chagas.

Damas: – Alferes José Duarte do Rego, José de Souza Ferraz, Manoel Fernandes Ferreira Braga, Antonio Thomé, o mestre Francisco Dias Paes, e músicos.

**Noite do dia 23**

Comédia **Amor e Obrigação**

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| Thomaz Pereira Jorge | Lidoro, principe de Albânia. |
| Bento de Toledo Piza | Philippe, principe de Athenas. |
| José de Mello | Rei Sigismundo. |
| Joaquim de Mello | Astrea, filha do rei Sigismundo. |
| O mesmo José de Mello | Tibandro, general dos Scytas. |
| Silverio José da Silva | Fenix, sobrinha de Sigismundo. |
| Xisto Paes | Lacaia. |
| José de Oliveira | Lacaio. |

João Francisco, Joaquim de Azevedo e 10 meninos.

**Dia 24**

Comédia do **Conde Alarcos**, oferecida por Antonio José da Silva e Costa.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| Antonio José da Silva e Costa | Rei. |
| Domingos Martins Fernandes | Conde Alarcos. |
| Silverio José da Silva | Branca. |
| Manoel de Souza Brandão | Infanta. |



**Noite do dia 25**

Comédia de **Tamerlão**, oferecida pelos atores.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| David Antonio | Tamerlão. |
| Victoriano | Bajazet. |
| Cypriano Martins | Filha de Bajazet. |

**Noite do dia 29**

Tragédia de **Zaira** [N. de A.T.P.: Tragédia de Voltaire], oferecida pelos atores:

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| João Francisco da Silva | Osman, à turca. |
| Silverio José da Silva | Zaira. |
| Manoel de Souza Brandão | Fatima. |

| | |
|---|---|
| Alberto José Ribeiro | Orasmim, à turca. |
| José Francisco Monteiro | Nerestam, de militar. |
| Francisco da Costa Siqueira | Meledor, de militar. |
| João Rodrigues | Chatillon, à franceza. |
| O mesmo João Francisco da Silva | Lusignan. |

Entremez – **O Tutor enamorado**.

| | |
|---|---|
| João Francisco | Tutor velho. |
| Silverio José da Silva | Dama, pupila. |
| Manoel de Souza | D. Brites, pupilla. |
| José Francisco e João Rodrigues. | |

**Noite do dia 31**

Ópera de **Esio em Roma**, oferecida por Jacintho Ramalho Lisboa.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| José Francisco Monteiro | Cesar Valentiniano III |
| Francisco da Silva Teixeira | Esio. |
| Miguel Xavier de Lima | Maximo. |
| Joaquim José dos Santos Nery | Honoria. |
| Joaquim Leme | Fulvia. |
| Manoel Ferreira de Oliveira | Soquete gracioso. |
| Manoel José de Miranda | Alcaparra. |
| Francisco da Costa Siqueira e Joaquim Rocha | |



**Cavalhadas a 31 de Agosto e 2 e 4 de Setembro.**

| *Vestidos de Verde* | *Vestidos de Vermelho* |
|---|---|
| Jacintho Gomes da Costa | Alferes José Antonio |
| Lourenço José Teixeira | Alferes Antonio Correa |
| Leonardo Ferreira Albernaz | Victor de Moraes |
| José Dias da Cruz | Manoel de Barros Rodovalho |
| Antonio Alves Torres | Domingos Dias de Abreu |
| Thomaz Pereira, de mascara | Joaquim Rodrigues, de mascara |

**Dia 3 de Setembro – Sábado**

Tragédia de **Focas**.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| Thomaz Pereira Jorge | Focas, imperador. |
| Manoel de Barros | Rainha de ... [Cíntia, rainha de Trinacria] |
| João Francisco | Velho Astolpho. |
| Professor Régio | Leonino. |

| | |
|---|---|
| José de Mello | Heraclio. |
| Jeronimo Ferreira | Confidente da rainha. |
| Joaquim de Mello | Confidente do imperador. |
| Xisto Paes | Dama do Palacio. |

Entremez dos **Sganarellos**.

*Personagens:*

| | |
|---|---|
| João Francisco | Velho Sganarello. |
| Jeronimo Ferreira | Compadre de Sganarello. |
| Silverio José da Silva | Mulher de Sganarello. |
| Joaquim de Mello | Pai da mesma. |
| Manoel de Barros | Irmão da mesma. |
| Professor Régio | Doutor Aristotélico. |
| Thomaz Pereira | Pyrronico. |

Outro entremez, em que figuram:

| | |
|---|---|
| João Francisco | Velho que quer ir estudar. |
| Silverio | Sua mulher. |
| Xisto Paes | Cigana que lê a buenadicha. |
| Thomaz | Moço do velho. |
| Joaquim, almoxarife | Estalajadeiro. |
| Joaquim de Mello<br>Manoel de Barros<br>Jeronimo Ferreira | } Estudantes. |

**Noite do dia 8 de Setembro**

Comédia e contradanças, em que tomaram parte 12 cavalheiros e 14 mascaras, sendo a música da facção de Joaquim Mariano.

**Noite de 11 de Setembro**

Comédia ... *oira em Susa.*

*Personagens:* – Nicoláo da Motta, Victoriano da Costa Vianna, Aniceto da Costa Vianna, Manoel da Costa Vianna, Cypriano Martins, Francisco Gonçalves, Joaquim do Rosario, Rafael de Lima, David Antonio Ribeiro e João da Costa.

[p.229-236] Obras poéticas que se recitaram nas noites de 6 e 15 de Agosto de 1790, e são as únicas que se puderam haver das muitas que se ouviram nas noites sobreditas e em outras ocasiões próprias da presente festividade. [...]

[p.236-242]

CRÍTICA DAS FESTAS

[Nota de Toledo Piza: Esta crítica foi encontrada junto aos versos e à descrição dos festejos acima dados. Não é da pena de Diogo Ordonhes, porém parece ser de algum seu secretário ou companheiro; está truncada, faltando algumas páginas no começo, mas ainda assim é interessante, apesar de não ter sido concluida.]

DOMINGO, 15 DE AGOSTO DE 1790: – Dia muito plausível pela magnificência de um segundo baile na mesma paragem. Ele foi delineado logo no dia seguinte ao primeiro. Na verdade foi extraordinário o asseio de todos os máscaras, principalmente de três damas, que eram o major Gabriel, o alferes Joaquim Rodrigues e Francisco Dias. Durou até uma hora da madrugada, tendo principiado cedo. Não houve tempo perdido, dançaram-se três contradanças pelo mesmo rancho de máscaras do primeiro dia e outras três pelos mesmos meninos que dançaram no teatro, o que acabou de dar o maior lustre e gosto a esta função. Dançaram os *passapiés* de dois e a quatro, minuetes simples, a quatro e figurados, minuetes da corte, samavel [e amável], tudo com a maior perfeição possível.

O ato principiou por uma fala, seguiram-se repetidas obras poéticas, recitou o tenente Antonio Gomes outra fala ou elogio, e, finalmente, parece que faltava o tempo para tanta coisa. A música foi mais completa em razão de se achar um bom músico novo recém-chegado pelos rios, e para ela se armou melhor acomodação do que na primeira noite. A iluminação foi mais delicada, o jardim estava guarnecido de estátuas no alto de cada um dos quatro arcos; a noite foi muito serena. O *deser* esteve armado com a mesma profusão e delicadeza, com muito pouca diferença; mas foram convidados para ele só os máscaras e os músicos, ainda que depois entraram várias famílias. As figuras que compunham o baile eram 31.



DOMINGO, 22 DE AGOSTO: – Toda a semana se passou sem função alguma pública [Nota de Toledo Piza: Esta afirmação não concorda com o programa dos festejos dado acima, no qual se diz que no dia 18 foi à cena a tragédia de Ignez de Castro e no dia 20 foram representados quatro entremezes, sendo até dados os nomes dos atores que neles figuravam], não tendo sido possível adiantarem-se as representações das comédias que ainda faltavam. Mas ela toda foi ocupadíssima para os mesmos cômicos, a maior parte dos quais nunca subiram ao teatro, nem serviram em funções públicas e por isso mesmo é tanto mais admirável o como executam os seus papéis. Tais são a habilidade dos filhos do Cuiabá, o gosto com que se empenham e a eficácia dos ensaiadores!

Na mesma semana se andou industriando um rancho de sujeitos totalmente bisonhos em coisas de danças e trajes próprios delas. À exceção de dois ou três que já tinham entrado nas primeiras contradanças, todos os mais nada sabiam e eram caixeiros de lojas, ou pequenos negociantes ou traficantes. Quem promoveu esta dança ou contradança (de ambas as coisas participava) foi José Duarte do Rego, que a ofereceu.

Apresentaram-se eles neste domingo à tarde, em número de 12 figuras; os galãs vestiam à maruja, mas tudo de chita, maquedum e calças, com gravatas vermelhas, barretes também vermelhos guarnecidos ou estufados de branco, todos com cintas largas, vermelhas, de seda guarnecida de espiguilhas. As damas vestiam

todas de chita, bem armadas, com coifas e chapéus de volantes, preparados de flores e xarões. Uma parte da dança era com passos de minuete, a outra era uma contradança comprida, bem sabida e trabalhosa pelos pulos ou quartos que faziam. Depois de comerem doces e frutas foram dançar a outras partes.

SEGUNDA-FEIRA, 23: – Dia de uma calma formidável. Assim mesmo saíram os dançantes do dia antecedente, repetiram aqui o mesmo e foram agasalhados igualmente com os mesmos regalos e boa vontade. À noite foi tempestuosa e serviu muito para refrigerar o ardor da estação. O mestre da dança foi Francisco Dias Paes.

TERÇA-FEIRA, 24: – Dia de S. Bartolomeu. Representou-se a comédia do *Conde Alarcos*; e ainda que a noite mostrou-se a princípio tenebrosa e caiu alguma água, contudo pôs-se perfeita com a saída da lua. Esta comédia é excelente e foi bem executada; as damas, além de bem trajadas, executaram otimamente o seu papel, sendo singular o que fazia o papel de Branca, que foi Silvério José da Silva. Até os criados foram bem adornados. Como não tem graciosos, fizeram no fim dois entremezes, um composto aqui mesmo pelo capitão Joaquim Lopes Poupino, bastantemente gracioso, e outro intitulado [N. de A.T.P.: O título do entremez não foi dado aqui, estando o espaço ocupado por pontinhos.] no qual entrou João Francisco de velho. Esta comédia foi oferecida por Antonio José da Silva e Costa e ensaiada pelo P. João José Gomes da Costa. A orquestra foi colocada fora do tablado e foi de músicos escolhidos. Admirou-me que, sendo todos os cômicos totalmente sem exercício algum de representação, nem ainda de outros atos públicos, se saíssem tão bem.



QUINTA-FEIRA, 26: – Esta noite saiu a público a comédia do *Tamerlão na Pérsia*, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo. Todos os mais companheiros são bons e já tem merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e dueto, que aprenderam com grande trabalho, e como só o faziam por curiosidade causaram muito gosto. Apresentaram-se bem asseados e as damas de roupas inteiras. Quem lidou com eles e os ensaiou foi Francisco Dias Paes. Fez-lhes as despesas do teatro, luzes e música o major Gabriel; e todos eles me vieram oferecer a sua comédia. Em um intervalo dela apareceu o Camafeu, a figura mais célebre por si e pela extravagância com que o tinha trajado o capitão Joaquim Xavier da Costa Valle, sobre o qual tem recaído o cuidado e o trabalho de adornar várias figuras de damas em todas as comédias e mais funções, e depois de fazer várias celebreiras, recitou o seu epílogo em meu elogio, respondendo-lhe a música; cantou a fazer morrer a todos com riso. A comédia findou com um epílogo recitado por todas as figuras. Em conclusão, até a orquestra, que foi fora do teatro, foi a mais numerosa que até então ali apareceu; e logo não faltou quem oferecesse fazer as despesas para haver segunda representação por isso mesmo que todos os atores são uns pobrezinhos, que já tinham feito muito em dispêndio com as roupas e outras coisas.

DOMINGO, 29: – Representou-se a tragédia de *Zaira*, acompanhada com o mais jocoso entremez que jamais vi representado. Esta noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e comover muito os afetos, suposto que a versificação é um pouco frouxa por defeito do tradutor; os heróis escolhidos, pois representou o papel de Osman o incomparável João Francisco e o de Zaira Silvério José da Silva; o asseio e adorno das damas; a propriedade, asseio e riqueza dos vestidos dos otomanos, distinguindo-se sobre todos os de Osman, a quem até encarnaram a cara, braços e pernas; o asseio do que vestia à francesa; a abundância de árias e recitados, cantados com feliz execução pelo mesmo João Francisco, e alguns duetos por outros, com letra própria da tragédia (ainda que é imprópria nesta a cantoria); as belas sonatas que frequentemente executou a orquestra, que teve de mais a mais a singularidade nunca vista, ao menos no meu tempo em Cuiabá, de possuir uma trompa, e boa iluminação, a bem executada ação das duas mortes e, finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda a plateia cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco de velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a esta função.

Os mesmos que a executaram foram os que ma ofereceram; o mestre régio foi quem os ensaiou e na sua casa se vestiram as duas damas, e o major Gabriel foi quem os protegeu. No princípio e no fim da tragédia cantaram uma letra em forma de coro em meu louvor, e no fim do entremez dançaram *A Tirana* em meu louvor, como dizia o velho, o qual fez maravilhas na mesma dança.



TERÇA-FEIRA, 31: – Foi a ópera de *Esio em Roma* representada pelos pardos e ensaiada pelo escrivão da ouvidoria, Manoel Leite Penteado. Tudo se fez com muito asseio, as damas bem armadas, asseadas e com riqueza sólida, como nas outras comédias; os galãs também com muito asseio e auréolas muito ricas. Cantaram muitas árias, que executaram bem, pois eles todos são curiosos na cantoria, além de que a dama que fazia o papel de Honória é músico de profissão, de voz e estilo. A orquestra foi numerosa e tocou muitas sonatas.

Principiou e acabou a ópera por um coro composto da mesma letra que a do outro dia. Em todas estas funções, quando são horas, vêm os caixas e trombetas e com eles os soldados que hão de servir na comédia, ópera ou tragédia, acompanhar-me na ida e na vinda, e então comem, bebem, etc. Quem me ofereceu esta ópera foi Jacintho Ramalho Lisboa, alfaiate, que fez também os gastos da função. Enfim, lustraram muito e para isso lidaram bastante há muito tempo.

QUARTA-FEIRA, 8 DE SETEMBRO: – Dia do nascimento de Nossa Senhora. A função ou comédia de hoje [N. de A.T.P.: Na descrição das festas, dada atrás, não se disse o nome da comédia representada neste dia. No original vinha *Sesotris no Egito, tragédia ou comédia*, mas estava todo riscado a tinta de modo a indicar que houve engano ou mudança, sem se dizer qual a peça que o substituiu.] pôs o selo a todas as mais e foi em tudo digna dos maiores louvores. Já o dia inteiro retumbou com o quase não interrompido toque de caixas e clarins. É verdade que as outras funções também eram anunciadas com os mesmo instrumentos, mas não com tanta eficácia. Quando foram as horas competentes apareceram (sem eu saber) todas as figuras marchando ao som de instrumentos que haviam de servir na mesma comédia; precediam os soldados, que foram em maior número do que em outras vezes; seguiam-se os músicos, depois o rancho das donzelas que eram oito e logo as mais figuras da comédia, rodeados todos de archotes. Na minha saída deu o corpo militar uma descarga bem conforme. Fomos

com este aparato para o lugar do teatro, que já estava todo iluminado com grande profusão de luzes de cera (em todas as mais comédias só apareceram velas de cera que neste tempo estão bastantemente caras), e tudo o mais pronto de sorte que apensa se postou a música quando logo rompeu a orquestra. A comédia é (à exceção de alguns poucos efeitos próprios do teatro português) uma das melhores que há. A bela versificação, a facilidade e energia das suas expressões, os continuados conceitos e sentenças em que abunda, os sentimentos nobres e sublimes que caracterizam os seus personagens, o bem encaminhado do enredo, tudo faz que ela seja boa e fez que a função ficasse mais lustrosa. Os atores, quer galãs, quer damas, apresentaram-se com o maior asseio, riqueza, luzimento e bom gosto que se podem imaginar. Eles sabiam bem os seus papéis, foram bem ensaiados e não tiveram um só defeito palpável, nem na representação, nem em tudo o mais. As batalhas, o rumor delas foi vivo e bem apropriado. A passagem de saírem as donzelas do tributo manietadas foi muito patética e pungente, e para ela, além das duas damas e graciosa da comédia, destinaram-se doze meninas, que foram as mesmas das contradanças da tragédia de *Irene* [N. de A.T.P.: Tragédia, ou comédia, a que atrás se seu o nome de *Ourene*]. Saiu esta comitiva ao som de uma marcha muito triste de rabecas e flautas, marcharam pelo lado do teatro que fronteava com o camarote do nosso ministro [N. de A.T.P.: A crítica ficou aqui suspensa, não porque faltem filhas do manuscrito original, mas porque o crítico interrompeu aqui o seu trabalho e esqueceu-se de completá-lo depois].

## Apêndice 7

### Excertos do *Discurso Histórico* de José Bonifácio de Andrada e Silva

José Bonifácio de Andrada e Silva. Discurso histórico realizado na sessão pública de 24 de junho de 1818 da Academia Real das Ciências de Lisboa. *Historia da Academia Real das Sciencias de Lisboa para o anno de 1818*. Lisboa, p. i-xxv.

[p.xii] [...] O Sñr. Rodrigo Ferreira da Costa apresentou a primeira parte dos seus *Principios de Musica e contraponto*, que derivados dos principios mathematicos da Acustica, entrão com tudo no vasto campo da Aesthetica e bellas artes. Foi esta obra lida e approvada como merecia, e já se está a imprimir. Com effeito, Senhores, muita necessidade havia de hum bom livro elementar neste genero; mas esta falta não he só de nossos tempos, já os Gregos a experimentavão, pois apenas possuirão alguns Tratados sobre o genero *enharmonico*, pela maior parte incompletos ou superficiaes, como bem se colhe do que diz Aristoxenes em algumas passagens dos Livros 1º e 4º dos seus Elementos harmonicos. Nesta obra do Sñr. Rodrigo Ferreira, segundo o parecer de hum bom juiz na materia, são os preceitos e praticas da arte deduzidos de seus verdadeiros principios por hum modo rigoroso e adequado; mostrando-se ao mes- [p.xiii] mo tempo as modificações e excepções que elles podem e devem ter. Tinhamos pois, Senhores, necessidade de huma obra como esta, que alhanasse as difficuldades, desterrasse a cega tradição, e o servil captiveiro dos mestres, e difundisse cada vez mais pela nossa gente o gosto da boa e verdadeira Musica.
¿E que homem em nossos dias, sem ser mais barbaro que as proprias feras, poderá ser insensivel a seus divinos encantos? ¿Que homem lido poderá duvidar de que a Musica amolda e ameiga os costumes, realça as sensasões, espalha pelo povo prazeres puros e innocentes, e tem a mais desenganada influencia no caracter moral e nobres paixões da nossa alma? Para se avaliarem seus prodigiosos effeitos basta observar que a musica militar, ainda em nossos dias, não só diminue no soldado as fadigas da campanha, mas em meio dos combates lhe inspira aquelle ardor e hombridade que encara e despreza a mesma morte. ¿E quanto maior seria seu effeito, se ao som dos instrumentos bellicos se unissem cantos guerreiros de algum novo Tyrteo? Quanto fôra pois de desejar que nas escolas se ensinasse tambem com as primeiras lettras os elementos se quer desta divina arte; então com os primeiros principios da prosodia e pronunciação, aprenderião os meninos ao mesmo tempo suas verdadeiras fontes, que são a entoação e a modulação. Porém, Senhores, a Musica que eu desejara ver ensinada nas escolas e seminarios he aquella, cujo objecto tem immediata relação e poderio em nossas sensações, para mover e abrandar o coração, enchello dos puros sentimentos da religião e piedade, ou excitar nelle viva alegria para esquecimento de seus males. He bem triste porém o ver que commumente a Musica, este precioso dom da Divindade, esta grande mola do coração humano, que os Gregos não sem causa chamavão no seu todo a *Mestra dos costumes*, esteja hoje em dia por caprichos vaidosos dos grandes Compositores, ou por nimio amor de novidades reduzida em grande parta ás chamadas *bravuras* e *volatas* de [p.xiv] garganta; ou transformada em affectada Dona, carregada

dos arrebiques e ouropel de harmonias extravagantes e forçadas. Sei que o nosso systema harmonico differe dos modos e rythmos dos Gregos, mas não julgo impossivel que se possão aquelles transportar de algum modo para a Musica moderna, principalmente se os grandes Compositores estudarem e analysarem melhor a natureza da antiga Musica, cujos vestigios ainda se conservão nos hymnos e threnos do canto Ambrosiano e Gregoriano. ¿Mas quando apparecerá na Europa moderna hum novo Giomelli, ou novo Gluk, que instruido à fundo no systema dos Gregos, e estudando ao mesmo tempo o dos povos cultos da Asia, quaes os Hindús, Persianos, Arabes e Chins, se atreva a tentar huma nova revolução musical, preferindo a melodia imitativa e natural ás ruidosas subtilezas e caprichos da nossa actual harmonia, que pelo menos me parece assás esteril em expressão e affectos? Perdoai-me, Senhores, se arrastado da propria paixão sahi fóra da minha estrada. Já continuo à dar-vos conta das outras Memorias, que se lêrão neste anno, [...]
[p.xv] [...] O Sñr. Francisco Villela Barbosa recitou huma bella cantata intitulada A Primavera. A cantata, Senhores, he propriamente huma especie de Poesia Lyrica, que requer canto variado de recitados e arias, acompanhados de grande instrumental, em que tambem algumas haja, que pertencem em parte ao genero Dramatico. Requer esta poesia imagens e [por defeito de impressão, o final do parágrafo foi cortado e a página seguinte inicia com a resenha de outra obra]
[p.xviii] [...] Por fim referirei tambem aqui, que o Sñr. Rodrigo Ferreira da Costa continuou a ler o segundo volume dos seus bellos Elementos de Musica, de que já tive o gosto de falar na Sessão publica do anno passado. Consta toda a obra, alem de huma Introducção preliminar, de 3 partes: na 1ª trata o Autor da Musica metrica e rhytimica em tres Secções; na 2ª da Musica harmonica ou da melodia, e harmonia propriamente tal, em seis Secções; e na 3ª por fim da Musica imitativa e expressiva, dividida em duas Secções. Deste curto Elencho vê-se já que esta obra abraça todo o vasto campo da Sciencia musical. Não chegão minhas forças para dignamente avaliar o seu merecimento; mas se não tenho o gosto de ser iniciado em todos os mysterios e regras de tão nobre Arte, desvaneço-me de ser hum dos seus maiores apaixonados e amadores. Se a idade, e os estudos seccos da minha profissão já tem afrouxado em muita parte a intensidade dos prazeres, que outrora me trazião as outras bellas Artes, suas irmãs, não succede assim com boa musica vocal, devidamente acompanhada, que ainda agora produz em mim os mesmos maravilhosos effeitos, que causava aos antigos Gregos, povo este o mais energico e sensivel, que nos apresentão os annaes da historia. [...]

## Apêndice 8

### As Memórias de Manuel Joaquim de Meneses

Manuel Joaquim de Meneses. *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808.* Manuscrito de c.1850. Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20.

[f.1r]
Companhias Liricas no Theatro do Rio de Janeiro | antes da chegada da Côrte Portuguesa em 1808. | A música, he huma das inclinações dominantes dos Brasi- | leiros, e sempre a cultivaraõ no tempo do regimen colonial, | particularm.te os Mineiros, em q.m esta Arte entra na educa- | çaõ dos individuos de todas as classes | Desde q. ouve hum theatro no Rio de Janeiro, ouveraõ can- | tores, alem de curiosos em theatrinhos particulares, parti- | cularme.te em Parati, e isto era commum em outras Pro- | vincias, sobre tudo nas povoações mineiras. | No vice-reinado de Luis de Vasconcellos, hum dos melho- | res governadores do Brasil, por sua illustraçaõ, sympathi- | as p.a tudo q. era do Brasil, e amor das artes q. protegia; | foi o theatro hum dos estabelecim.tos q. lhe mereceo mais at- | tençaõ; entre os cantores daquelle tempo distinguia hum de | nome Pedro, vindo de Portugal, q. era ao m.mo tempo excellente | actor dramatico, e poeta, compositor de alguns entremeses jocosos: | eraõ seus companheiros M.el Rois Silva, Lobato, Ladisláo Benave- | nuto, comico bufo, Jose Ignacio da S.a Costa, e outros. O ultimo | que morreu fora do theatro no posto de Ten.te Cor.el de 2ª Linha, | era homem de instrucção variada, poeta, sabia m.to de sua | profissaõ, e deu-se particularm.te ao estudo da tatica mili- | tar em q. primava theorica e praticam.te, era homem de | m.ta probidade, e geralm.te considerado. | Entre as cantoras, distinguia-se Joaquina da Lapa, que pas- | sou a Europa, e viajou, regressando alguns annos ao depois | no tempo de Vice reinado de D. Fernando Jose de Portugal, ao | depois Marques de Aguiar, eraõ suas companheiras, | Luisa, Paula, e outras, todas brasileiras, bem como os cantores, a excepçaõ de Pedro; e a orquestra era toda com- | posta de musicos brasileiros, sendo alguns de pr.a ordem | e iguaes aos bons da Europa. || [f.1v] Luis de Vasconcellos, conhece[do]r do talento dos cantores, organisou hu- | ma companhia lirica, sob a direcção do Ten.te Cor.el de Milícias, e Escri- | vaõ do Sêlo da Alfandega, Antonio Nascentes Pinto, enthusiasta de | musica, q. havia estado na Italia, e ouvido os grandes mestres des- | sa epoca, o qual por obsequiar o Vice-rei se encarregou dos ensaios, e tradusio em verso portugues, as pessas que entaõ estavaõ em voga, | como Chiquinha, Italiana em Londres, Italiana em Argel, Piedade | de Amor, e outras. Alem das pessas liricas propriam.te ditas, todos | sabem q. as antigas comedias, eraõ intercalladas de árias, e duetos, taes como as de Antonio Jose, Labirintho de Creta: Variedades de | Protheo, Precipicios de Faetonte, Alecrim e Mangerona, Encantos | de Circe, &c.a, e de outros authores como a denominada D. Joaõ de | Alvarado, tal era o gosto desse tempo. | Com a retirada de Luis de Vasconcellos, continuou o impulso dado | ao theatro nos Vice Reinados de seus successores, e novos cantores, e | cantoras foraõ aparecendo, bem como novas pessas liricas, e entre | ellas

Nina, Desertor Frances, e Desertor Hespanhol, tambem tra- | dusidas; até q. chegando de Portugal Joaquina da Lapa, deo novo | impulso ao theatro. Alem della existiaõ as cantoras Fran.ca de Paula, | Maria Jacintha, Genoveva, Ignes, e Maria Candida; entre os cantores, | M.el Rois Silva, Ladisláo, Luiz Ignacio, e Geraldo, musico eminente | q. ainda existe, e o celebre baixo profundo Joaõ dos Reis. Com esta | Comp.a foraõ á scena Semiramis, Julieta e Romeu, Barbeiro | de Sevilha, Ouro naõ compra amor, ou Louco em Venesa, outras pes- | sas q. talves hoje dificilm.te vaõ à scena, e estas pessas eraõ execu- | tadas em italianno, naõ só p.q. já naõ existia Nascentes Pinto, | como p.q. o gosto já era diverso. Era esta companhia que exis- | tia quando chegou a Familia Real, e q. continuou promiscuam.te | no theatro junto ao passo, q. hoje serve de Almoxarifado da Casa | Imperial, e q. satisfasia o publico sem exigencias, e sacrificios. | Os primeiros Cantores extrangeiros q. se escripturaraõ foraõ | Panisi, Vacani, e Bartholani, e cantoras Scarameli, a polaca Donê e | Facioti, e sucessivam.te outras. || [f.2r] As antigas pessas liricas, seriaõ hoje de máo gosto, mas era esse | o gosto dominante na Itália, e Alemanha, e naõ o genio Brasi- | leiro. Este se reconhece na composiçaõ das modinhas, particular- | mente do ensigne Jose Mauricio, Jose do Carmo, Carlos Caboclo, Coxi- | nho, Padres Felix, e Tellis; modinhas q. ainda hoje seriaõ ouvi- | das com satisfaçaõ, se ouvessem escriptas, e as quisesse[borrão]nt[borrão]. | Os antigos actores e actoras, eraõ igualm.te dramaticos, alguns | porem tinhaõ só esta ultima qualid.e, eraõ bons em seu genero | como Domingos Botelho, e Elias em pessas tragicas, e os dous Ma[borrão] | is Alvares como bufos. | As decorações do antigo theatro, eraõ feitas com gosto, tendo em | vista particularm.te os panos da bouca a poesia dramatica, mitho | logica, e alusões pátrias. | Quando chegou a Corte Portuguesa, encontrou musicos q. rivali- | zavaõ com os melhores q. vieraõ nacionaes, e extrangeiros, | conforme confessou Marcos Portugal, grande notabilid.e | em musica, e q. teve a franquesa de declarar, q. naõ podia competir com o P.e M.e Jose Mauricio em [riscado] musica sacra, | cedendo-lhe o lugar de Mestre da Capella Real, do q. se admi | rava naõ tendo aquelle professor sahido já mais do Rio de | Janeiro. | O que aconteceu com os musicos, aconteceo | com outros Artistas, e professores de diversas sciencias, como Medi | cos, Jurisconsultos, Filosofos, Moralistas, &c.a | Particularm.te os oradores sagrados q. existiaõ, ficavaõ m.to | alem dos q. vieraõ; existiaõ em S.to Ant.o os discipulos da | escolla de Rodovalho, e S. Carlos, taes como Sampaio, Monte | Alverne, Póvoas, Lad. de Christo, e outros menores, | no Carmo Fr. Fernando, Fr. Thomé, Fr. M.el do Monte Carmelo; | em S. Bento os dous Bastos, Fr. Emidio e outros; e entre os Pres | biteros hum grd.e n.o, como o celebre D.or P.e Ant.o P.e de Sz.a Caldas | Conegos Duarte, Joaõ Per.a e o denominado Peixe Frito; P.e Janua | rio da Cunha Barbosa, Cortes, e outros m.tos. | Naõ posso precisar os nomes de m.tas pessôas, e as epocas || [f.2v] por naõ ter assentos, saber por tradiçaõ de algumas cousas, | e estar esquecido de outras do meu tempo, e que presenciei. Sirvaõ ao menos estas rimenicencias p.a melhores indagações. | Manuel Joaq.m de Meneses

## Apêndice 9

### Textos em outros idiomas


ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde.* Paris: Leblanc, 1822.

ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle.* Paris: Hortet et Ozanne, 1839-1840.

ARMITAGE, John. *The History of Brazil.* London: Smith, Elder & Co., 1836.

BARBINAIS, Guy le Gentil de la. *Nouveau voyage autour du monde.* Amsterdam: P. Mortier, 1728.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde.* Paris: Saillant et Nyon, 1771, p. 77 [duas tiragens no mesmo ano]

BURNEY, Charles. *A general history of music.* Londres: [s.e.], 1789.

CALCOTT, Maria (Dundas) Graham. *Journal of a voyage to Brazil.* Londres: Longman, 1824.

FORBES, James. *Manuscript upon Brazil.* 15 nov. 1765. BN, MS 49,7,2.

GAMA, José Basílio da. Carta a Pietro Metastasio [1769?].

GRANT, Andrew. *History of Brazil.* Londres: Henry Colburn, 1809.

JACQUEMONT, Victor. *Correspondance de Victor Jacquemont avec sa familie et plusieurs de ses amis, pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832).* Paris : H. Fournier, 1833,

LAVOLLÉE, Charles Hubert. *Voyage en Chine, Ténériffe, Rio-Janeiro.* Paris: Rouvier & Ledoyen, 1852.

LEITHOLD, Theodor von. *Meine Ausflucht nach Brasilien.* Berlin: Maurerschen, 1820.

MATHISON, Gilbert Farquhar. *Narrative of a visit to Brazil.* Londres, Charles Knight, 1825.

MAWE, John. *Travels in the interior of Brazil.* Londres: Longman, 1812.

METASTASIO, Pietro. Carta a Basílio da Gama, 7 abr. 1770. Carta a Carlo Broschi, 8 jan. 1750.

METASTASIO, Pietro. *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele.* Prato: Vannini, 1820.

RANGO, Ludwig von. *Tagebuch meiner Reise nach Rio de Janeiro.* Ronneburg: Friedrich Weber, 1832.

RUSCHENBERGER, William Samuel W. *Three years in the Pacific.* Londres: Richard Bentley, 1835.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais.* Paris: Grimbert et Dorez, 1830.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage aux sources du Rio de S. Francisco et dans la province de Goyaz.* Paris: Arthus Bertrand, 1847.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine.* Paris: Arthus Bertrand, 1851.

SONNERAT, Pierre. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine.* Paris: Dentu, 1806.

TUCKEY, J. K. *An account of a voyage to establish a colony at Port Philip.* Londres: Longman, 1805.

VAUX, James Hardy. *Memoirs.* Londres: W. Clowes, 1819.

WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829.* Boston: Richardson, 1831.

WETHERELL, James. *Stray notes from Bahia.* Liverpool: William Hadfield, 1860.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet.* Paris : Leblanc, 1822, v. 1, p. 92-95.

Je suis trop las d'observer des abus; je veux me dédommager, en passant la soirée au spectacle. On donne *Zaïre* ; une comédie intitulée l'*Usurier* ; une farce, un ballet, et deux ou trois autres bagatelles de ce genre.....

L'intérieur de la salle, quoique sans ornement, est beau, très-beau. La façade ne répond pas à ce que je vois. On doit ce monument à Jean VI, qui l'a fait bâtir en 1812. Il est, je pense, aussi vaste que l'Opéra de Paris, mais sans galeries. Les loges sont toutes occupées par une infinité de dames couvertes de diamans, et couronnées de fleurs et de pierreries : j'en suis ébloui. L'orchestre est grand ; les préludes des musiciens annoncent chez quelques-uns du talent. Une tragédie de Voltaire, ce luxe, cette brillante assemblée, tout, jusqu'à l'attrait de la nouveauté, me promet beaucoup de plaisir. Me tromperai-je encore ?

Une symphonie d'Haydn sert d'ouverture : elle est fort bien exécutée. Le rideau se lève : la scène est immense, la décoration fort belle. Que cette *Zaïre* est petite ! que son organe est désagréable ! que sa confidente dit mal ! qu'elles gesticulent mal toutes deux ! On dirait des mannequins dont un fil fait mouvoir les ressorts.

Vingt-deux plumes de coq, de dix à douze couleurs, couronnent un turbant qui couronne une tête enchassée dans une fraise hérissée, que le poids d'un énorme baudrier et d'un large manteau ne peut froisser. Une ceinture enrichie de diamans tient en respect un pantalon jaune, galonné en blanc, sur lequel se promènant, au gré du Soudan, deux belles chaînes de montre : des souliers verts à grands noeuds ; des bas de soie bleue ; une épée, comme on nous dit qu'était celle de Charlemagne ; des grants violets, en signe de dignité ; l'air fier, le front haut, le pied amoureusement placé en avant, cherchant sur la scène, sans la trouver, son amante infortunée ; tel se présente Orosmane. Je crus que tout le monde, ainsi que moi, allait rire aux éclats : on étouffa les miens dans les applaudissemens les plus vifs.

Orosmane est digne de Zaïre. Notre Soudan est trop amoureux pour vouloir briller aux dépens de sa maîtresse ; ses gestes n'ont pas plus de grâce ni d'aisance. Voici déjà trois mannequins. Nérestan et Corasmin entrent ; en voilà quatre, cinq. Tous les personnages paraissent; autant de mannequins. Lusignan m'a fait verser des larmes...... de pitié.

Dans un de nos théâtres, et à une représentation d'Andromaque et des Plaideurs, un aimable parvenu disait : Cette pièce m'a touché ; mais à la fin, les petits chiens ont gâté l'affaire. Ce propos ne sera pas dépladé après la représentation de l'*Usurier*. Au milieu de l'intrigue la plus invraisemblable, j'ai compris que la pièce tenait de la tragédie, de la comédie, du drame et de la farce. J'ai demandé l'auteur. Mon voisin de droite m'a dit qu'il la croyait traduite de Shakespeare ; j'aurais pu le penser, si je n'avais connu l'auteur anglais que de réputation. Mon voisin de gauche m'assura qu'elle était d'un auteur français appelé Voltaire : un troisième nomma Molière... : Quels blasphèmes !...

Que je suis mal à mon aise ! n'importe, attendons le ballet. C'est Psyché ! L´amour est un Français, danseur passable et gracieux ; Psyché, une Française un peu trop dodue, mais jolie et sage [*N. de J.A.* : M. et M^me^ Toussaint]. Presque tous les autres danseurs son Portugais. Ces deux zéphirs espagnols, sont-ce véritables zéphyrs ? On dirait que l'air est leur élément. Il manque au jeune homme deux plumes à son aîle ; à

la jeune demoiselle, trois ans encore, et Vénus sera bien courroucée. Qu'il sera heureux celui qui l'arrêtera dans son vol et la fixera sur la terre !

Je cherche vainement le ballet de Psyché : c'est la parodie de celui qu'on donne à Paris. On peut presque dire que le second acte se passe dans la gueule de Cerbère, et que les Dieux y dansent comme des diables.

Je sors. Attendez encore, me dit un claqueur (car il y en a ici) ; attendez la farce. – Merci, Monsieur ; la farce est jouée.... N'importe, je n'ai pas perdu ma soirée ; j'ai vu les deux zéphirs espagnols et l'élite des dames du Brésil.... Il y avait deux jolies femmes dans les loges.

Les noms d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide sont sur le rideau d'avant-scène. C'est tout ce qu'il y a d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide au théâtre.

ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde.* Paris : Hortet et Ozanne, 1839-1840, v. 1, p. 129-130.

Mes courses de la journée m'ont conduit à la place du *Rocio*, où est situé le vaste théâtre royal. Je lis l'affiche : *Zaïre*, une comédie, trois intermèdes, et *Psyché*, ballet en trois actes et à grand spectacle. – A la bonne heure ! j'en aurais là pour mon artent... O Voltaire, pardonne à ton sacrilège traducteur !... Orosmane est coiffé d'une toque surmontée de vingt cinq ou trente plumes de diverses couleurs, et deux énormes chaînes de montre promenent jusqu'à micuisse de monstrueuses breloques avec un cliquetis pareil à celui du trousseau de clefs d'un tourière en inspection. De gigantesques bracelests ornent ses bras nerveux, et de charmants et coquets favoris en virgule parent ses tempes et viennent caresser les deux coins de sa bouche. La pièce d'étoffe qui pèse sur ses épaules n'est ni un manteau, ni un casaque, ni un houppelande, ni un carrick ; mais elle tient des quatre espèces de vêtements à la fois et ne peu sa décrire dans aucune langue. C'est à effrayer le pinceau le plus oseur du caricaturiste. Orosmane parle et gesticule. – Qu'on me ramène aux galères!

Voici Zaïre, Nérestan, Châtillon, Lusignan; ils ont tous fait serment d'outrager le grand homme... Mais les loges applaudissent... je ne demande pas mieux, et je vais faire comme les loges: - Bravo! bravissimo ! – pourquoi se singulariser ? Après la tragèdie, la comèdie et les farces... moi, je croyais la farce jouée.

M. et madame Toussaint danseurs de Paris, échappés de la Porte Saint Martin, sont les premiers sujets ; ils jouissent ici d'une faveur méritée, et la femme surtout a droit à de grands éloges. Mais il y a là aussi une jeune espagnole au front sévère, aux cheveux d'ébène, aux regards de feu, à la teille svelte et flexible comme un bambou, dont Paris serait fier et jaloux, je vous jure. On la dit d'une sagesse à l'épreuve de toutes séductions, à n'être éblouie d'aucun diadème. La señora Dolores ne vient pas de l'Opéra de Paris.

La second acte du *Psyché* s'est passé dans la goule de Cerbère, et je vous assure que tout cela est fort curieux à voir. C'est égal, j'aime mieux nos Funambules.

Les noms d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide sont sur le rideau d'avant scène : c'est tout ce qu'il y a d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide au théâtre de Rio.

ARMITAGE, John. *The History of Brazil: from the arrival of the Braganza family in 1808 to the abdication of Don Pedro the first in 1831.* London: Smith, Elder & co., 1836.

[v.1, p. 146]

In the evening the Royal family attended the Theatre. It had been the design of the conspirators against the life of His Majesty, to set fire to the house during the performance, and to assassinate him in the confusion expected to ensue. This plan, however, proved abortive, the Emperor being happily rescued in the beginning of the tumult, without ever being aware of the imminence of his danger. The Theatre was reduced to ashes; but although some suspicion was excited, the existence of the conspiracy never fully transpired until subsequently to the abdication in 1831.

[v.1, p. 336-337]

Fortunately for the Colony, her later Viceroys were singularly free from the taint of fanaticism. Under the administration of Don Fernando José de Portugal, a translation of the "Tartuffe" was even allowed to be represented on the public stage, the acting delegate of the Holy Office in Rio de Janeiro in vain attempting to obtain the sanction of the Viceroy for its suppression. D. Fernando contented himself by inviting the worthy father to his box in the theatre on the evening of the representation, and the latter finding his complaints altogether unheeded, prudently dropped the contest.



[v.1, p. 347-348]

Dr. Walsh, in his "Notices of Brazil," has also fallen into the same error. In fact, the entire work of this latter writer is so extremely incorrect, that but little dependence can be placed upon either the historical or the topographical details with which he has favoured his readers. The revolt of the auxiliary division on the 26th February, 1821, is, by the Doctor, fixed on the 25th of that month; the relation given (vol. i. p. 191) of the exhibition of the portraits of the King and Queen in the theatre, as a substitute for personal attendance, is altogether a romance, the King having attended in person on the evening in question.

[v.1, p. 361-362]

[Referindo-se à Marquesa de Santos]

Often sarcastically denominated the Nova Castro, a sobriquet, taken from the title of one of the most popular dramas of the Portuguese theatre. The tragical story of Inez de Castro, the beautiful but unfortunate bride of Don Pedro the First, of Portugal, has been selected as the theme of two different dramas [*N. de J.A.*: The first written by the celebrated Antonio Ferreira], of which the latest written has, by way of contra-distinction, been termed the *Nova*, or *New Castro*, and this somewhat singular appellation was, from an assumed parity of circumstance, maliciously applied to the Marchioness de Santos. On a certain occasion, the directors of an amateur theatre having refused to admit her ladyship to their representations, on the ground of her character not being sufficiently spotless, an order was immediately issued, whereby

the theatre was closed and the directors indicted, on the ground that as their statutes had never been submitted to the sanction of the Government, they were liable to the penalties imposed by law on all secret societies. The prosecution was later abandoned; but the theatre was not permitted to be re-opened. "Pray," inquired an individual, unacquainted with the facts of the case, "what was the reason for which your theatre was sp suddenly closed?" "Why," replied the director interrogated, "for no other earthly reason, that I can discover, except that we had refused to admit the Nova Castro on our list."

BARBINAIS, Guy le Gentil de la. *Nouveau voyage autour du monde.* Amsterdam: P. Mortier, 1728, v. 3, p. 155-158.

Le 4. de Fevrier le Viceroi nous invita à aller passer trois jours â une lieue de la Ville, où l'on celebroit la Fête d'un saint peu connu dans notre Calendrier, mais fort fameux dans ce Pays sous le nom de *San Gonzalés d'Amarante*. Nous partimes en compagnie du Viceroi & de toute sa Cour. Nous trouvâmes auprès de l'Eglise dédiée a Saint *Gonzalés* une multitude étonnante de gens qui dansoient au son de leurs Guitarres. Ces Danseurs faisoient retentir la voûte de l'Eglise du nom de *San Gonzalés d'Amarante*. Si-tôt que le Viceroi parut, ils l'enleverent & l'obligerent à danser & à sauter ; exercice violent qui ne convenoit gueres à son âge, ni à son caractere : mais c'eût été une impieté digne du feu, au sentiment de ce Peuple, s'il avoit refusé de rendre cet hommage au Saint dont on celebroit la Fête. On nous fit aussi danser bon gré malgré, & c'étoit une chose assez plaisante que de voir dans une Eglise des Prêtres, des femmes, des Moines, des Cavaliers, & des Esclaves danser & sauter pêle-mêle, & crier à la plente tête *Viva San Gonzalés d'Amarante*. Ils prirent ensuite une petite Statue du Saint qui étoit sur l'Autel, & se la jetterent a la tête les uns des autres : en un mot, ils firent ce que faisoient autrefois les Payens dans un Sacrifice particulier qu'ils avoient coûtume de faire tous les ans à Hercule, pendant lequel ils fouettoient & accabloient d'injures la Statue du demi-Dieu. L'Eglise de *San Gonzalés* est bâtie sur un Coline qui s'étend jusques sur le bord de la mer : elle est entourée des Bosquets, où les Portugais avoient dressé des Tentes. Toutes les Courtisannes de la Ville s'y étoient retirées ; on n'entendoit par tout que des cris de réjouissance, & des concerts de Harpes & de Guitarres. La gravité Portugaise étoit défigurée, & rien ne manquoit à la Fête, sinon que Bacchus s'en mêlât; mais les Portugais ne l'admettent presque jamais à leus divertissemens.



LeViceroi aoit fait dresser ses Tentes au milieu d'un petit Bois d'Orangers à un quart de lieue de l'Eglise. On y fit bonne chere pendant trois jours, j'y remarquai quelques leçons du Cuisinier François. On representa le premier jour de la Fête une Comédie Espagnole fort mauvaise, & qui fut jouée par les plus pauvres Acteurs du monde. La Piece étoit intitulée *la Monja Alferez*. La Scene du premier Acte étoit à Madrid, celle du second au Calao du Perou, celle du troisiéme à Barcelonne, & la durée de la Piece étoit de trente-deux ans. Le Théatre étoit dressé vis-à-vis l'Eglise de Saint *Gonzalés*. Les Acteurs chanterent des Hymnes en l'honneur du Saint, Hymnes ridicules & même peu Chrétiennes par un mélange impie du Sacré & du Profane. Le troisiéme jour nous retournâmes à la Ville, & le Viceroi fut escorté par cinq ou six cens Cavaliers Portugais Campagnards, qui avoient abandonné leurs Habitations pour assister à cette Fête.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde*. Paris: Saillant et Nyon, 1771, p. 77.

Cependant les attentions du Viceroi pour nous, continuerent plusieurs jours : il nous annonça même de petits soupers qu'il se proposoit de nous donner au bord de l'eau, sous des berceaux de jasmins & d'orangers, & il nous fit préparer une loge à l'Opéra. Nous pûmes dans une salle assez belle, y voir les chefs-d'oeuvre de Metastasio représentés par une troupe de mulâtres, & entendre ces morceaux divins des grands Maîtres d'Italie, exécutés par un orchestre que dirigeoit alors un Prêtre bossu, en habit ecclésiastique.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde*. Paris: Saillant et Nyon, 1771, p. 77 [primeira ou segunda tiragem do mesmo ano]

Cependant les attentions du vice-roi pour nous continuèrent plusieurs jours; il nous annonça même de petits soupers qu'il se proposait de nous donner au bord de l'eau, sous des berceaux de jasmins et d'orangers, et nous fit préparer une loge à l'Opéra. Nous pûmes, dans une salle assez belle, y voir les chefs-d'oeuvre de Métastase représentés par une troupe de mulâtres, et entendre ces morceaux divins des grands maitres d'Italie exécutés par un mauvais orchestre, que dirigeait alors un prêtre bossu, en habit ecclésiastique.



BURNEY, Charles. *A general history of music from the earliest ages to the present period.* Londres: [s.e.], 1789, v. 4, p. 570-571.

In 1752, he went to Portugal, where he was engaged in the service of King Joseph. His first opera at Lisbon, *Demofoonte*, was received with very great applause. Gizziello was the principal *soprano*, and the celebrated Raaf[f] the tenor [*N. de C.B.:* Gizziello had a salary from the court of Lisbon, amounting to £4000 sterling]. It was besides rendered magnificent in the performance by a powerful orchestra and decorations that were extremely splendid. But the new theater of his Portuguese Majesty, which was opened on the Queen's birthday, March 31st, 1755, surpassed, in magnitude and decorations, all that modern times can boast. On this occasion Perez new set the opera of *Alessandro nell'Indie*, in which opera a troop of horse[s] appeared on the stage, with a Macedonian phalanx. One of the King's riding-masters rode Bucephalus, to a march which Perez composed in the *Manege*, to the *grand pas* of a beautiful horse; the whole far exceeding all that Farinelli had attempted to introduce in a grand theater under his direction at Madrid, for the fitting out of which he had unlimited powers. Besides these splendid decorations, his Portuguese Majesty had assembled together the greatest singers then

existing [*N. de C.B.:* these were, according to Pacchierotti, Elisi, Manzoli, Caffarelli, Gizziello, Veroli, Babbi, Luciani, Raaf, Raina, and Guadagni]; so that the lyric productions of Perez had every advantage which a most captivating and perfect execution could give them.

CALCOTT, Maria (Dundas) Graham. *Journal of a voyage to Brazil and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823.* Londres: Longman, 1824.

[p. 139-140]

[Bahia, 20 de outubro de 1821]

We ended our perambulation of the town, by going to the opera at night. The theatre [*N. de M.G.*: It was begun by the Conde da Ponte, and finished by the Conde dos Arcos after the arrival of the king in Brazil. It was opened May 13th, 1812] is placed on the highest part of the city, and the platform before it commands the finest view imaginable. It is a handsome building, and very commodious, both to the spectators and actors. Within it is very large and well laid out, but dirty and in great want of fresh painting. The actors are very bad as such, and little better as singers; but the orchestra is very tolerable. The piece was a very ill-acted tragedy, founded on Voltaire's Mahomed. During the representation, the Portuguese ladies and gentlemen seemed determined to forget the stage altogether, and to laugh, eat sweetmeats, and drink coffee, as if at home. When the musicians, however, began to play the overture to the ballet, every eye and voice was directed to the stage, and a loud call for the national hymn followed, and not till it had been played again and again, was the ballet suffered to proceed. During the bustle occasioned by this, a captain in the army was arrested and hurried out of the pit; some say for picking pockets, others for using intemperate language on politics, when the national hymn was called for. Meantime one of the midshipmen of our party had his sword stolen, adroitly enough, from the corner of the box, yet we perceived nobody enter; so that we conclude a gentleman in regimentals in the next box thought it would suit him, and so buckled it on to go home with.



[p. 173]

[Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1822]

The only variety in my quiet life since the first, was afforded by a large and pleasant party at Miss Hayne's. There I saw abundance of jewels on the heads and necks of the elderly Portuguese ladies, and a good deal of beauty, and some grace, among the younger ones, whom I begin to understand pretty well. We had some good music, and there was a great deal of dancing, and not a little card-playing.

To-day we left the house on shore, and are again at home on board the Doris, with all our invalids much better. Having settled every body comfortably, I went ashore to the opera, as it is the benefit night of a favourite musician, Rosquellas, whose name is known on both sides of the Atlantic. The theatre is very handsome; in size and proportion, some of our officers think it as large as the Haymarket, but I differ from

them. It was opened on the 12th of October, 1813, the Prince Don Pedro's birth-day. The boxes are commodious, and I hear, that the unseen part of the theatre is comfortable for the actors, dressers, &c.; but the machinery and decorations are deficient. The evening's amusements consisted of a very stupid Portuguese comedy, relieved between the acts by scenes from an opera of Rossini's by Rosquellas, after which, he wasted a great deal of fine playing on some very ugly music.

[p. 178]

[Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1822, dia do "fico"]

Yesterday there was a meeting of the camara of Rio; and after a short consultation the members went in procession, accompanied by a great concourse of people, to the Prince, with a strong remonstrance against his leaving the country, and an earnest entreaty that he would remain among his faithful people. His Royal Highness received them graciously, and replied, that since it appeared to be the wish of all, and for the good of all, he would remain. This declaration was received with shouts of enthusiasm, which were answered by the discharge of artillery, and every mark of public rejoicing.

The day as usual, on any occasion of public interest, was ended at the opera, but I unfortunately could not get ashore; however some of the officers went. The house was illuminated. The Prince and Princess appeared in full dress in the king's box, which is in the centre of the house. They were received with enthusiasm by the people called on several of their favourite orators to address the Prince and people, on the event of the day. This call was obeyed by several speakers, and some of their addresses were printed and handed about the theatre; the best, or at least the most applauded, was the following by Bernardo Carvalho: [segue uma transcrição em inglês do discurso de Bernardo Carvalho]



[p. 180]

A priest, one of the favourites of the people, was called on to speak repeatedly. The national hymn [*N. de M.G.*: Composed by the Prince] was sung again and again, and the Prince and Princess, who were observed to be chiefly surrounded by Brazilian officers, were again loudly cheered. And everything in the city, which was brilliantly illuminated, went off in the utmost harmony.

[p. 181]

[Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1822]

I went ashore last night to the opera, as it was again a gala night, and hoped to have witnessed the reception of the Prince and Princess. The Viscondessa do Rio Seco kindly invited me to her box, which was close to theirs; but, after waiting some time, notice arrived that the Prince was so busy writing to Lisbon, that he could not come. The double guard was withdrawn, and the play went on. I had, however, the pleasure of seeing the theatre illuminated, of hearing their national hymn, and of seeing the ladies better dressed than I had yet had occasion to do.

[p. 181-182]

[Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1822]

Yesterday the military commission for the government of the army here was broke up, and Curada appointed commander-in-chief, and minister of war. The Portuguese General Avilez made his appearance at the barracks of the European soldiers to take leave of them; they were under arms to receive him, and vowed not to part with him, or to obey another commander, and were with difficulty reduced to such order as to promise tolerable tranquility for the day at least. It is said, that as it had been understood that they had expressed some jealousy, because the guard of honour at the opera-house had been for the two last evenings composed by Brazilians, the Prince sent to the Portuguese barracks for the guard of last night, but that they refused to go; saying, that as His Royal Highness was so partial to the Brazilians, he had better continue to be guarded by them. I am not sure this is true, but from the circumstances of the day it is not improbable.

The opera-house was again brilliantly lighted. The Prince and Princess were there, and had been received as well as on the ninth, when, at about eleven o'clock, the Prince was called out of his box, and informed that bodies of from twenty to thirty of the Portuguese soldiers were parading the streets, breaking windows and insulting passengers in their way from barrack to barrack, where everything wore the appearance of determined mutiny. At the same time, a report of these circumstances having reached the house, the spectators began to rise for the purpose of going home; when the Prince, having given such orders as were necessary, returned to the box, and going with the Princess, then near her confinement, to the front, he addressed the people, assured them that there was nothing serious, that he had already given orders to send the riotous soldiers, who had been quarreling with the blacks, back to their barracks, and entreated them not to leave the theatre and increase the tumult, by their presence in the street, but remain till the end of the piece, as he meant to do, when he had no doubt all would be quiet. The coolness and presence of mind of the Prince, no doubt, preserved the city from much confusion and misery. By the time the opera was over the streets were sufficiently clear to permit every one to go home in safety.



[p. 244-246]

[Rio de Janeiro, 2 de maio de 1823]

The theatre of course concluded the ceremonies of the day; and my friend, Madame do Rio Seco, having kindly offered me a seat in her box, I went thiter, for the first time since my return to Brazil. She was in high spirits, because that day the Emperor had conferred on her husband the order of the Cruzeiro; and therefore she went really in grand gala to the opera. Her diamonds worn that night may be valued at 150,000*l.* sterling, and many splendid jewels remained behind in the strong box. For my part, I had gone to town in my morning dress; therefore I sent to a milliner's, and bought such a plain crape head-dress as the customs of the place warrant, in deep mourning; and wrapping myself in my shawl, accompanied my magnificent friend. The house appeared very splendid, being illuminated and dressed, and the ladies one and all in diamonds and feathers. Some decorations have been added since last year, and an allegorical drop-scene has been painted. The Empress did not come, on account of her recent illness; but the Emperor was there, looking pale, and a little fatigued. He was

received with rapturous applause. The members of the assembly were seated one-half on his right, and one-half on his left, in boxes handsomely fitted up for them; and as soon as they had all taken their places, a poem on the occasion was recited by the Prima Donna, in which there were some good points, which called forth great applause. I think it is Gresset who, in one of his odes *Au Roi*, says,

> « Le cri d'un peuple heureux est la seule éloquence
> Qui sait parler des rois. »

And indeed this night that eloquence was powerful. I cannot conceive a situation more full of interest to both prince and people.

There was nothing in the principal piece played to-night, for it was a clumsy translation of Lodoiska, without the songs. But the after-piece excited much emotion: it was called "The Discovery of Brazil." Cabral and his officers were represented as just landed: they had discovered the natives of the country; and, according to the custom of the Portuguese discoverers, they had set up their white flag, with the red holy cross upon it, whence they had first named the land. At the foot of this emblem they kneeled in worship, and endeavoured to induce the wild Brazilians to join them in their sacred rites. These, on their part, tried to persuade Cabral to reverence the heavenly bodies, and discussion seemed about to trouble the union of the new friends, when by a clumsy enough machine, a little genius came down from above, and leaping from its car, displayed the new Imperial standard, inscribed Independencia o Morte. This was totally unexpected in the house, which, for an instant, seemed electrified into silence. I believe I clapped my hands first, but the burst of feeling that came from every part of the house was long ere it subsisted. Now I know nothing so overpowering, as that sort of unanimous expression of deep interest, from any large body of men. It overset me; and when I ought to have been waving my handkerchief decorously from the great chamberlain's box, I was hiding my face with it, and weeping heartily. when the house was quiet again, I looked at Don Pedro: he had become very pale, and had drawn a chair close to his own; on the back of which he leaned, and was very grave to the end of the piece, having his hand before his eyes for some time; and, indeed, his quick feelings could not have escaped what affected even strangers.



At the close of the piece there were loud cries of "Viva la Patria!" "Viva o Emperador!" "Viva a Emperatriz!" "Vivaõ os Deputados!" all originating in the body of the house; when Martim Francisco de Andrada stepped to the front of one of the boxes of the Deputies, and cried "Viva o povo leal e fiel do Rio de Janiero!" a cry that was extremely well seconded, especially by the Emperor, and kindly taken by the people; and so this important day ended.

[p. 260]

[Rio de Janeiro, 16 de julho de 1823]

There are illuminations and a gala opera to-night; but as the Emperor is not yet able to go, his picture, and that of the Empress, will appear instead. It is an old Portuguese custom, I believe, to display the picture of the monarch in his absence on occasions of ceremony.

FORBES, James. *Manuscript upon Brazil.* 15 nov. 1765. BN, MS 49,7,2, p. 152.

They have likewise a good Opera House, where there is generally an Opera twice a week, and every Holiday that intervenes. I think the Musick and Dancing the best part of their Operas. They have no Women that appear on the Stage and the Men that represent them are very awkward in all their Actions, even those that appear in their own Character are not extraordinary Actors.

GAMA, José Basílio da. Carta a Pietro Metastasio [1769?]. In: METASTASIO, P. *Tutte le opere.* Bruno Brunelli (ed.). Milão: Mondadori, 1954, v. 4, p. 897, n3.

L'omaggio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d'Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andar al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio ! S'io vado di così lontano presentarvi un poema, il di cui soggetto è tutto americano, non sono in questo che l'interprete de'sentimenti del mio paese, e questo onore mi si dovea dopo esser stato più d'una volta interprete de' vostri. Io non aspiro ad altro che a rassicurarvi che sono... Basilio de Gama.



GRANT, Andrew. *History of Brazil.* Londres: Henry Colburn, 1809, p. 238

[Bahia]

A comic theatre was lately erected in this city, and it is at present under the direction of an Italian; but the whole is conducted in such a wretched style as would not be tolerated even in a provincial town in England. The music is the only tolerable part of the performance. The band is composed entirely of blacks, who, besides attending this theatre, find employment in playing during the different festivals: they are also sometimes hired by the European merchants, who frequently have a concert on board their vessels during the time they remain in harbour.

JACQUEMONT, Victor. *Correspondance de Victor Jacquemont avec sa familie et plusieurs de ses amis, pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832).* Paris : H. Fournier, 1833, v.1, p. 33, 39-

[p. 33]

A M. DE MARESTE, A PARIS
A bord de la *Zélée*, en mer, le 11 décembre 1828.

[p. 39-40]

Il y a à Rio un beau théâtre, où une détestable troupe italienne, avec un orchestre plus exécrable encore, écorche trois fois par semaine les ouvrages de Rossini. J'y ai vu *l'Italiana in Algeri*. La haute société s'y ennoyait par ton comme à Paris, et je crois mille fois davantage. Les fashionables qui habitent les environs de la ville arrivent á huit heures en chaise de poste. Le postillon dételle les deux mules, qui paissent pendant la représentation l'herbe râpée de la place ; à onze heurs, il les rattelle et se remet en selle, prèt à prendre son maître. L'empereur est toujours là ; car, outre les modistes de la rue d'Ouvidor, il se permet toutes les danseuses, comparses accessoires, etc. du théâtre. Il ne les paie que selon leur mérite, c'est-à-dire dix ou vingt francs. Le ballet de Rio est dans le goût de celui de Brest ou Draguignan. C'est la partie qui plaît le plus du spactacle.



LAVOLLÉE, Charles Hubert. *Voyage en Chine, Ténériffe, Rio-Janeiro, Le Cap, Ile Bourbon, Malacca, Singapore, Manille, Macao, Canton, Port Chinois, Cochinchine, Java*. Paris : Rouvier & Ledoyen, 1852, p. 24-25.

Il y a trois théâtres : un théâtre portugais, où se jouent de grands drames imités de l'espagnol ; le théâtre italien qui donne des représentations dans une fort belle salle, celle de San-Pédro d'Alcantara [*N. de C.L.* : Cette salle a été récemment détruite par un incendie ; elle sera sans doute reconstruite]. On y joue les opéras les plus connus du répertoire. Les premiers sujets de la troupe sont assez bons, mais le reste et surtout les choeurs, composés de mulâtres, sont pitoyables. Ce sont deux petits nègres, à cheveux crépus et au ventre rebondi qui représentent les fils de Norma. A chaque instant il faut rire de la mise en scène et se prêter à cette singulière couleur locale. Le théâtre italien est le mieux fréquenté ; c'est là que viennent s'étaler les magnifiques pierreries de l'empire et les modes récemment apportées d'Europe : toutes les races y sont admises, et les riches métisses croient se venger du mépris qui frappe leur couleur par le luxe extravagant de leur parure, par l'or et les bijoux qui scintillent sur leur peau cuivrée. Ce mélange accepté par les blancs, cette égalité de la richesse un instant toléré présentent un curieux spectacle. – Enfin, Rio possède un théâtre français, fondé sous le patronage particulier de l'empereur et subventionné par le gouvernement ; la salle est petite, mais de bon goût. Les nombreaux Français, établis dans la ville, y voient jouer les drames les plus sanglants, les vaudevilles, etc. – Nous devons remercier le gouvernement brésilien de la protection qu'il accorde à notre théâtre ; c'est un

hommage rendu à notre littérature, à notre langue, qui, nous l'avons déjà dit, est très-répandue à Rio.

LEITHOLD, Theodor von. *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück.* Berlin: Maurerschen, 1820, p. 24-28.

VI. Schauspielhaus – Schauspiele in portugiesischer Sprache – Italienische Opern – Demoiselle Faschiotti – Madame Sabini – Tenorist – Orchester – Flötenspieler und Violoncellist – Ballet – Unternehmer – Madame Toussaint – Spanier – Mulattin – Theater-Unternehmer. –

Das Schauspielhaus in Rio de Janeiro, auf der Place de Russie, ist beinahe so groß, als das hiesige Opernhaus, nur nicht so breit. Es werden darin vier- oder fünfmal wöchentlich Vorstellungen gegeben, welche abwechselnd in Lust-, Schau-, und Trauerspielen in portugiesischer Sprache und in italienischen Opern nebst Balletten bestehen. Die Vorstellungen in portugiesischer Sprache werden nicht stark besucht. Ich habe einer einzigen beigewohnt, da ich aber der Sprache nicht mächtig genug war, so kann ich darüber nicht urtheilen, so viel hörte ich jedoch, daß alles in einem Tone gesprochen wurde.

Die italienischen Opern werden hier einzig in ihrer Art ausgeführt. So gab man z.B. während meines Aufenthalts daselbst, sehr oft die Oper Tancred, allein ich erkannte sie fast nicht wieder, so jämmerlich ward sie verstümmelt und durch ein schlechtes Orchester verhunzt. Eine Demoiselle Faschiotti, Schwester eines Kastraten der Königl. Kapelle, und eine Madame Sabini, sangen leidlich, besonders wurde ihr Gesang durch ein hübsches neußeres gehoben, oder vielmehr anziehend.

Madame Sabini, eine kleine, niedliche, sehr lebhafte Frau, mit feurigen Augen, denjenigen der Madame Catalani ähnlich, hatte die Rolle des Tancred. Sie sang das Recitativ: *O patria dolce!* etc. mit vielem Gefühl; es machte auf mich einen solchen Eindruck, daß ich die Ehränen nicht zurückhalten konnte und die Loge verlassen mußte.

Die italienische Oper: *„Quaccia di Henrico quarto"*, worin Demoiselle Faschiotti die Rolle der Marietta machte, wurde auch oft gegeben. Demoiselle Faschiotti ist achtzehn Jahr alt, hat ein hübsches Außeres und besitzt viele Anlagen zu einer guten Sängerin, die sie unter der Leitung ihres Bruders vortheilhaft ausbilden kann. Als Schauspielerin fehlt iht Gewandheit.

Ein Tenorist, dessen Name mir entfallen ist [Capranica], fingt recht brav. ist dabei gut gewachsen, besitzt aber eine Magerkeit, die ich noch bei keinem Mann gesehen. Er assektirt sehr, hat viel Lebendigkeit, überhaupt französische Gewandheit, und soll der Liebling der Damen in Rio de Janeiro senn. Diese drei Individuen sind die vorzüglichsten Mitglieder der italienischen Oper.

Das Orchester ist sehr schwach besetzt, mit einem Worte – elend; nur ein Flötenspieler, ein Franzose, und ein Violoncellist erregten meine Aufmerksamkeit. Die Violinisten sind unter aller Kritik. Der Violoncellist begleitete eine Arie im Tancred und Spielte ein Adagio allein mit so vielem Gefühl und Ausdrück, daß ich erstaunte und, ohne Uebertreibung, den Kapellmeister Romberg zu hören glaubte. Ich erkundigte mich nach diesem Mann und erfuhr, daß er etwas wahnsinnig sei. Ich hörte ihn in der

Folge öfter, und sein seelenvolles Spiel wurde mir bei seinem trübem Gemühlszustande noch gehaltvoller.

Die Ballette sind nicht schlecht und werden von den Bewohnern der Hauptstadt, wie in Paris, enthusiastisch geliebt und daher sehr stark besucht. Beim jedesmaligen Erscheinen der Solotänzer und Tänzerinnen wird applaudirt, welches auch bei den Sängern und Sängerinnen in der italienischen Oper geschieht. Sie verbeugen sich jedesmal nach einer rauschenden Beifallsbezeugung sehr ehrerbietig.

Die Unternehmer des Balletts sind Franzosen, ein gewisser Toussaint nebst Frau vom Theater Porte St. Martin in Paris und ein gewisser La Combe mit seiner Frau, auch aus Paris; der letztere ist der Direktor des Ballets. Sie führen große Sachen auf, z.B. den Tod des Pyrrhus; Paul und Virginie etc., auch komische Ballette. Ueberhaupt geben sich die Unternehmer viel Mühe und ertheilen nebenbei den Söhnen und Töchtern der reichen Fidalgos noch Unterricht, wobei ein hübsches Stück Geld verdienen und sich ein Vermögen sammeln können, welches auch nur ihre Absicht zu sein scheint, um dann mit ihrem ersparten Gelde nach Frankreich zurückzukehren.

Ich habe der Probe eines Balletts, die um ein Uhr des Mittags abgehalten wurde, beigewohnt, und mich hier von ihren Anstrengungen und Leistungen genauer überzeugt; ich gestehe, daß die Unternehmer den angesehensten Bühnen Europas im Ballett Ehre machen würden. Nach Beendigung der Probe waren, Hr. Toussaint und Hr. La Combe so mit Schweiß bedeckt, als wenn ein Eimer Waffer über ihren Körper gegossen worden. Auf meine Frage: ob ihnen das nicht schade, antworteten sie, daß sie bis jetzt noch nicht das geringste Ungemach davon verspürt hätten, indem sie sich gleich warm anzögen und den Zug vermieden.

Madame Toussaint ist eine schöne Frau, etwas stark, und soll sehr großen Versuchungen in der ersten Zeit ihrer Ankunft – die Familie ist jetzt fünf Jahre in Rio de Janeiro – von Paris ausgesetzt gewesen sein, sie ist ihnen aber glücklich ausgewichen und lebt mit ihrem Gemahl sehr eigezogen, aber höchst glücklich, wodurch sie in der ganzen Stadt in großer Achtung steht und selbst bei denjenigen, die ihren guten Ruf zu beflecken suchten, -



Außer den Franzosen sind auch Spanier und eine Mulattin beim Ballett angestellt. Ein junger Spanier nebst seiner Schwester tanzen recht brav; die Mulattin aber, welche wegen ihres angenehmen Wuchses zuweilen Solo-Parthien erhält, tanzt, als wenn sie von der Tarantel gestochen wird.

Der Unternehmer des Theaters, ein Mulatte, soll vorher Barbier gewesen sein und ist durch diese Unternehmung ein reicher Mann geworden. Die Logen sind sämmtlich vorausbezahlt und bei brillanten Opern und Balletten ist das Schauspielhaus immer mit Zuschauern angefüllt.

MATHISON, Gilbert Farquhar. *Narrative of a visit to Brazil, Chile, Peru, and the Sandwich Islands during the years 1821 and 1822.* Londres, Charles Knight, 1825, p. 10-11.

The Theatre, like the Museum, owes its erection to Royal munificence. The house itself is large, and elegantly fitted up; the performance tolerable, although destitute of first-rate actors and musicians. Italian operas, and Portuguese dramas, are alternately represented. The latter appear generally dull, and the unnatural monotony of the recitation is disagreeable to English ears. The tragedy of Ignez de Castro is considered

the most perfect; and, being founded upon an affecting and well-known event in Portuguese history, it possesses the additional charm of nationality. The theatre is now the only public place of amusement, the bull-fights having been recently discontinued: these, indeed, do not seem ever to have been conducted with the spirit and enthusiasm which formerly marked such exhibitions in Spain and Portugal.

MAWE, John. *Travels in the interior of Brazil, particularly in the gold and diamond districts of that country.* Londres: Longman, 1812, p. 265.

The theatre being open, I passed two evenings there, and was much gratified to find that the rational amusement of the drama had superseded savage bull-fights. The theatre and decorations were neat, and the performances tolerable; were they better encouraged, the public would receive greater gratification. They have ever been under the control of the governor, and are generally so fettered as to be obliged to perform such pieces only as his caprice may dictate.

METASTASIO, Pietro [Pietro Trapassi]. *Tutte le opere.* Bruno Brunelli (ed.). Milão: Mondadori, 1954, v. 4, carta 1854, p. 822.



A Basilio De Gama - Rio De Janeiro
Vienna 7 Aprile 1770.
La mia crassa ignoranza dell'idioma del suo poema non ha bastato, gentilissimo signor de Gama, a nascondermene tutto il valore. Ne ho già scoperto per me stesso abbastanza per trovarmi convinto che Apollo anche sulle sponde del Rio Janeiro ha il suo Delo, il suo Cinto ed il suo Elicona; e per affretarmi a procurare, come io faccio, un abile espositore che renda la mia vista più chiara ed il mio piacer più perfetto. Buon per me che l'età non secondi la violenta tentazione di cambiar d'emisfero per goder presente l'invidiabile parzialità delle spiritose Ninfe americane; incontrerei colà nel mio benevolo interprete un troppo pericoloso rivale. Abbia egli cura almeno di conservarmi gli acquisti de' quali io gli son già debitore, e ponga in attività l'obbligante riconoscenza di chi sarà invariabilmente.

[v. 3, carta 340]

A Carlo Broschi detto Farinello - Madrid
*Vienna 8 gennaio 1750.*
[...] Comincio a desiderare che venga voglia ad alcuno di scriver la mia vita, e vorrei che l'istorico senza tradir la verità dicesse sottosopra così: *Che nel secolo del Settecento visse un abate Metastasio, poeta soffribile fra i cattivi, non brutto e non bello: più bisognoso che avaro: col bel sesso tenero, ma rispettoso: con gli amici fedele, ma inutile: provveduto di voglia di far bene, e nudo de' mezzi di farlo: perdé tutta la sua vita per istruir dilettando il genere umano;* [...]

METASTASIO, Pietro. [Pietro Trapassi]. *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele*. Prato: Vannini, 1820, p. 129-130.

Ci dimostra la continua esperienza, che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempj dell'eroiche virtù, che secondano le utili, o trionfano delle dannose passioni, e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figluolo sacrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione di un padre; scordarsi un amico di se stesso per non mancare l'amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunziare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto o di un regno, o d'un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria, ingiustamente sofferta, e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adjutrice in alcun suo grave pericolo; quando veggiamo (dico) le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie, che ne crediamo capace; ci lusinghiamo d'essere atti ancor noi ad eseguirle; e nutriti di così nobili idee si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle.

RANGO, Ludwig von. *Tagebuch meiner Reise nach Rio de Janeiro in Brasilien und zurück in den jahren 1819 und 1820*. Ronneburg: Friedrich Weber, 1832, p. 131-133.



EIN UND ZWANZIGSTER BRIEF.

Rio de Janeiro den 21ten December 1819.

Alles, was die Natur für dies Land gethan hat, ist vollendet schön, aber desto erbärmlicher erscheint jedes von Menschen Erschaffene. – Ich komme so eben aus dem öffentlichen Garten, der einzige Spatziergang von ganz Rio. Dass sich Gott erbarme! Nicht einmal ein trockner Weg im ganzen Garten. Wahrlich Schade für diesen schönen Platz, der mit herrlichen Bäumen versehn, bei geringem Kostenaufwand recht schön werden könnte. Aber so ist alles hier. – Nichts wird gehägt, alles der Natur einzig und allein überlassen.

Gestern war ich zum drittenmal im Theater. Die Beschreibung desselben darf ich nicht übergehn, ohne einer Vorwurf meines Freundes zu verdienen. Aber was soll ich davon sagen?

Ein grosser Reitsall ohne allen Geschmack und Kunst ist der Sitz einer Bande, die die Kühnheit besitzt, sich *Schauspieler, Künstler* zu nennen und sogar einer Rang in dieser Klasse zu behaupten glaubt; vielleicht weil ihnen Niemand den Niedrigsten in der menschlichen Gesellschaft absprechen wird. Der erste Liebhaber steht wahrlich noch unter unsern letzten gefühlvollen Statisten, und die erste Liebhaberinn möchte schwerlich einer travestirten Kleopatra an die Seite gestellt zu werden verdienen; dennoch hört man einmal über das andere den fürchterlichsten Widersprüchen des edlen Gefühls, und den schrecklichsten Gebärden Beifall zuklatschen; worauf denn auch jedesmal, unausbleiblich, eine Reverenz von Seiten des Darstellers erfolgt, selbst

wenn er in dem höchsten Schwunge seiner Gebärden oder im Ausdruck des sogenannten höchsten Affects ist.

Ich konnte mich mit der grössten Anstrengung nicht daran gewöhnen diese Verbeugung anders als mit einem lauten Gelächter zu entgegnen: denn obgleich mir das ganze Spiel im Anfange Ekel erregte, so ging dieser Zustand doch bald in Laune über, indem ichs endlich ganz von aller Kunst abstrahierte und die Darstellung nur als eine schlechte Narrensposse betrachtete. Die meisten Stücke, die dargestellt werden, sind Uebersetzungen der Producte des Herrn von Kotzebue. Auch Italienische Opern werden in diesem Hause gesungen und wahrlich noch leidlich: denn wenn auch das Spiel der Sänger unter aller Beschreibung schlecht ist, so kann man für eine aus so weiter Ferne zusammengekommene Gesellschaft night viel mehr für den Gesang verlangen. Ein recht guter Bass und ein ziemlich guter Tenor, begleiten die reine, wenn auch noch nicht ganz ausgebildete Stimme einer achtzehnjährigen Fachiotti, die selbst von Ausländern, (denn die Eingeborenen haben kein Urtheil über Kunst,) geschätzt wird. Tancred, ein Theil der Jagd von Heinrich dem Vierten, der Calif von Bagdad, und andere bekannte Opern werden zerstückelt und verunstaltet dargestellt.

Während der Zwischenzeit zweier Akte wird gewöhnlich ein Ballet getanzt. Dem Anscheine nach ist es dieser Gegenstand, dem die Portugiesen am meisten huldigen: denn nach dem Ballet entfernte sich gewöhnlich schon die Hälfte des Publicums. Im Ganzen genommen kann ich ihnen nicht Unrecht geben: denn das Ballet ist wirklich noch das Erträglichste. Zwei gute Tänzer und zwei mittelmässige Tänzerinnen treten fast bei jeder Vorstellung auf, und es ist zu bewundern, dass sie sich so ziemlich jeden Abend treu bleiben. Ihr Haupttanz ist eine Nachahmung des Fandango, und in kraftvolles Springen setzen sie einen grossen Werth. – Der Tanz des Volks, der in einem ewigen Annähern mit den Knien und einer beugenden Bewegung besteht, ist ganz eigenthümlich, aber nichts weniger als anziehend; im Gegentheil beweisst er, wie tief das Volk in jeder Rücksicht der Kultur nachsteht; und in der lüsternen Beifallsbezeugung der Vornehmen bei diesem Tanze, drückt sich der niedrige Sinn in seinem vollen Maasse aus. – Erst um 8 Uhr des Abends wird das Spiel begonnen, und hört selten vor 1 Uhr des Nachts auf. [...].



RUSCHENBERGER, William Samuel W. *Three years in the Pacific, containing notices of Brazil, Chile, Bolivia, Peru &c. in 1831, 1832, 1833, 1834*. Londres: Richard Bentley, 1835, v. 1, p. 62-65.

The night on which I visited the opera, "La Italiana in Algeri" was performed in a masterly style. The scenery was good, and the orchestra full and efficient. The company is composed of Italians, brought here by the Emperor Pedro I. The house is large, and contains one hundred and twelve boxes, besides the imperial box, which fronts the stage. The pit is extensive, and the seats are separated from each other like arm-chairs and some are so arranged that they may be kept under lock and key. The prompter is placed in front of the stage so conspicuously that the dramatic illusion is in a great degree lost. A box or wooden hood is built about two feet above the level of the stage, and in the centre of the stage-lights, intended to conceal him, but answers the end very badly; for as his eyes follow the lines of his book, his head, generally covered with a

tassel, is seen moving from side to side; and his voice sometimes rises above that of the actors, so that at times they seem only to gesticulate while he reads. The house is dimly lighted with dingy tallow-candles. Order is preserved and enforced by a number of black soldiers distributed through the pit.

The house was full, which argued much in favour of the musical taste of Brazil. The ladies were dressed much in the style of our own belles, and wore the hair high on the top of the head, ornamented with artificial flowers made of feathers; these are beautiful, and are the best imitation of natural flowers I have seen: they are made in the convents at Bahia. Jewellery is more fashionable than with us. Many dark eyes, lively countenances, and fine busts appeared in the dress row, yet I will not say the ladies were handsome; I complained of the immoveable, placid, unmeaning expression of most of the faces, but I did not quarrel with the *brunetteté* of their complexion. There was not a female in the pit; Negroes and Whites were promiscuously mixed.

After the opera there was some fine dancing; but, according to my notion, the performers should diminish the extent of their genuflexions, and increase the thickness and longitude of their dresses: they appeared

"In very thin clothing, and but little of it."

This over, we walked into the coffee-room. Blacks and Whites were gay and noisy, eating and drinking together, apparently on the most intimate terms of equality. We next ascended to a small bar in the fourth tier, where several gentlemen were refreshing themselves with lemonade, orgeat, and similar beverages. The Brazilians are a temperate people, seldom drink in the evening, and usually confine their libations to wine – and that, Port. The annual consumption of Oporto wine is 32,000 pipes of 145 gallons each, equal to 4,640,000 gallons! The import duty is only six dollars the pipe.



I gave the bar-keeper a Spanish dollar to pay for some lemonade. He balanced it on his finger, and offered to change it for four "petaks," which is little more than one-half of its value. I insisted that it was worth two "milreis," and several native gentlemen present told him the same thing, but it was some time before he was satisfied, and at last said, "Well, I am doing this at a great risk, and I fear I shall lose both money and lemonade." [...]

[p. 87]

[...] Before dinner, the time was passed in conversation and listening to music; several pieces of which Dom Pedro I is the composer, and which speak well for his taste, were played. He is passionately fond of music, and there are very few instruments which he does not play well. The opera company, or rather the musicians, were not unfrequently brought to San Christovão to accompany the Emperor in his concerts, or to play his compositions. [...]

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. Paris : Grimbert et Dorez, 1830, v. 1, p. 147-148

[Ouro Preto, 1817]

Il existe à la vérité un spectacle à Villa Rica; mais, comme on va le voir, il dédommage bien peu de tant d'autres privations. Après avoir monté une rue extrêmement raide, on arrive à une maison qui n'a nulle apparence ; c'est là que l'on joue la comédie. La salle est assez jolie, mais petite et fort étroite. Elle a quatre rangs de loges, dont le devant est fermé par les balustrades à jour qui ne produisent pas un mauvais effet. Les hommes seuls se tiennent au parterre, et ils y sont assis sur des bancs. Jusqu'ici on n'a pas imaginé d'autre moyen d'éclairer la salle que de placer des chandelles entre les loges. La toile représente les quatre parties du monde peintes de la manière la plus grossière ; mais parmi les décorations, qui son assez variées, il y en a quelques-unes de passables. Les acteurs ont soin de se couvrir le visage d'une couche épaisse de blanc et de rouge ; mais leurs mains trahissant la couleur que la nature leur a donnée, prouvent que la plupart d'entre eux sont des mulâtres. Ils n'ont aucune idée du costume ; et, par example, dans des pieces tirées de l'histoire grecque, j'ai vu les héros habillés à la turque, et les héroines à la française. Lorsque ces acteurs font des gestes, ce qui arrive assez rarement, on pourrait croire qu'ils sont mus par des ressorts, et le souffleur, qui lit les pièces pendant qu'ils les déclament, parle si haut, que souvent sa voix couvre entièrement la leur.



SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage aux sources du Rio de S. Francisco et dans la province de Goyaz*. Paris : Arthus Bertrand, 1847, v. 2, p. 198-199.

[Bonfim, Goiás, 1819]

Le commandant vint me voir peu d'instants après mon arrivée et me fit beaucoup d'offres de services. Bientôt après, il fut suivi du curé de Meiaponte et du jeune prêtre Luiz Gonzaga Fleury, qui étaient venus pour assister à la fête de Notre-Dame de l'Abbaye (*Nossa Senhora da Abadia*), que l'on fait tous les ans, avec beaucoup de solennité, à Bom Fim et à Trahiras, village de la *comarca* du nord.

Cette fête a pour objet de rappeler un miracle opéré par l'intercession de la Vierge, dans je ne sais quelle abbaye de France ; mais, ce qui est assez singulier, c'est que, tandis qu'on la célèbre avec beaucoup de pompe dans des villages fort reculés du Brésil, il n'en soit nullement question parmi les catholiques de France, pays où, dit-on, a eu lieu le prodige. Quoi qu'il en soit, un grand nombre de personnes se rendent à Bom Fim de S. Luzia, de Meiaponte et de beaucoup plus loin ; mais c'est bien moins la dévotion qui attire de concours de monde que le désir d'assister aux réjouissances qui accompagnent toujours la fête. (*N. de S.H.* : On pourrait en dire tout autant de nos fêtes de village.) En effet, on la célèbre non-seulement par une messe en musique et un sermon, mais par des fusées, des pétards, un opéra et le simulacre d'un tournoi, divertissements profanes que l'on mêle à la solennité religieuse, comme cela a lieu pour la fête de la Pentecôte. Les acteurs du tournoi et de l'opéra sont ordinairement les gens les plus aisés du voisinage ; le tournoi ne manque presque jamais de représenter

quelque histoire du vieux roman de Charlemagne et des douze pairs de France, que est encore fort goûté des Brésiliens de l'intérieur.

Si, pour voir la fête de Bom Fim, il n'avait fallu rester qu'un jour dans ce village, j'aurais peut-être fait ce sacrifice ; mais je ne pus me résigner à perdre un temps plus considérable. Je crois, au reste, qu'on ne fut pas fort affligé de mon départ; je soupçonnai certaine personne de craindre que je ne fusse un peu surpris de quelques inconvenances qu'on n'était pas fâché de se permettre et dont on avait le sentiment, ce qui était déjà beaucoup.

Le soir du jour de mon arrivée à Bom Fim, j'allai rendre visite au commandant du village ; j'entendis, chez lui, les musiciens que devaient jouer dans l'opéra que l'on se proposait de représenter, et cette fois encore j'admirai le goût naturel des Brésiliens pour la musique.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine.* Paris : Arthus Bertrand, 1851, v. 1, p. 283-284.

[Casa da ópera de São Paulo, 1819]

Un jour que j'avais dîné chez le général, il m'invita à assister au spectacle dans sa loge, et sur les huit heures du soir je me rendis au palais. C'est en face de cet édifice qu'était la salle de spectacle. Rien ne l'annonçait à l'extérieur ; on ne voyat qu'une petite maison à un seul étage, basse, étroite, sans aucun ornement, peinte en rouge avec trois larges fenêtres à volets noirs ; les maisons des particuliers tant soit peu aisés avaient plus d'apparence. L'intérieur avait été moins négligé, mais il était extrêmement petit. On entrait d'abord dans un vestibule étroit d'où l'on se rendait aux loges et au parterre. La salle, assez jolie et à trois rangs de loges, était éclairée par un assez beau lustre, et par des chandelles placées antre les loges ; quant aux peintures du plafond, de la toile et des décorations, on en voyait de beaucoup moins mauvaises chez de simples particuliers. Il n'y avait au parterre que des hommes, tous assis sur des bancs. Au milieu du second rang de loges, était celle du général, qui faisait face au théâtre, et était étroite et allongée ; on y arrivait par une espèce de foyer assez joli, et l'on s'asseyait sur des chaises rangées des deux côtés. Lorsque nous arrivâmes, le public était déjà rassemblé. Le général salua de droite et de gauche : à l'instant même, les hommes qui étaient au parterre se levèrent et se tournèrent de son côté ; ils s'assirent ensuite quand la pièce commença, puis se tinrent debout dans tous les entr'actes. On joua l'*Avare* et une petite farce. Les auteurs étaient des artisans, la plupart mulâtres ; les actrices, des femmes publiques. Le talent de ces dernières était dans une harmonie parfaite avec leur moralité ; on aurait dit des marionnettes que l'on faisait mouvoir avec un fil. La plupart des hommes n'étaient pas de meilleurs comédiens ; cependant il était impossible de ne pas reconnaître que quelques-uns étaient nés avec des dispositions naturelles pour la scène.

SONNERAT, Pierre. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine.* Paris : Dentu, 1806, v. 4, p. 2, 26-27.

[Relato de um oficial da marinha francesa, tripulante da nave L'Arc en Ciel, ancorada no Rio de Janeiro entre 22 de abril e 10 de maio de 1748.]

[p. 2]

*EXTRAIT d'un journal de la campagne d'um vaisseau du roi aux Indes orientales.*
Relâche à Riojenaire, côte du Brésil.

[p.26-27]

Quelques jours après, nous allâmes à un spectacle que l'on donnait de tems à autre pour l'édification du peuple [*N. do A.*: « C'est du peuple en état de s'édifier argent comptant, car les places à ce spectacle coutaient 40 sous du pays »], et qui nous scandalisa beaucoup. Des marionnettes de grandeur naturelle servaient à l'exécution d'une pièce théatrale, dont le sujet était la conversion de quelques doctes payens par sainte Catherine. Ces marionnettes étaient bonnes et richement décorées ; leur voix, leurs mouvements plaisaient, et le mécanisme en était assez heureux pour echapper à la vue ; mais toute la pièce nous parut n'étre qu'une dispute fort chaude entre la sainte et les prétendus docteurs ; et ces derniers, étant enfin convertis miraculeusement, firent place, vers la find du troisième et dernier acte, à deux fantômes (l'un moiné, et l'autre diable), qui parurent aussi sur la scène pour disputer, et qui, perdant bientôt, toute retenue, se battirent cruellement jusqu'a ce qu'un gouffre de feu, s'ouvrant au thêatre, les engloutit et ferma le spectacle. Cette laide catastrophe ne nous parut guère s'accorder avec la profonde vénération des portugais pour les moines ; et cela nous ayant fait examiner les moeurs de cette nation, nous y trovames assez souvent de ces sortes de contrariétés choquantes.

Le lieu de la représentation de cette pièce était d'environ quinze toises sur dix, et le théâtre, qui en prenait cinq sur la profondeur, laissait le reste carré. Ce théatre était un peu moins élevé que les nôtres, et cerné de fil de fer à clair-voie, à travers laquelle on distinguait fort bien, par le moyen d'un grand nombre de bougies, l'action des marionnettes. Le carré servait de parterre, et était couvert de sièges à dossiers à bras, comme nos bancs d'église, où tous les hommes étaient placés indistinctement ; car les femmes étaient dans des loges attenantes au pourtour de l'édifice, à neuf ou dix pieds d'élévation, d'où elles voyaient commodément le spectacle, et lorgnaient les spectateurs en jouant nonchalamment avec les rideaux destinés à les cacher. L'orchestre était assez bon en violons, et il y avait un anglais qui jouait excellemment de la flûte traversière.



TUCKEY, J. K. *An account of a voyage to establish a colony at Port Philip.* Londres: Longman, 1805, p. 52-53.

Besides the religious buildings, the other public edifices are the Viceroy's palace, which forms one side of a flagged square, fronting the landing-place: contiguous to this, are

the opera-house, the royal stables, the prison [*N. de J.T.:* In passing the prison, strangers are disgusted with the sight of half-starved and naked prisoners, with iron chains extending from their necks to the prison door, sufficiently long to admit their coming to the foot-path of the street, for the purpose of begging.], and the mint. The opera house, which holds about six hundred persons, is open on Thursdays, Sundays, and most holidays: the pieces performed are, indifferently, tragedies, comedies or operas, with interludes and after-pieces: the dialogue is in Portuguese, but the words and music of the songs are Italian. The house is wretchedly fitted up, the scenes miserably daubed, and where foliage is required, branches of real trees are introduced; so that while the artificial scenery wears the gay livery of summer, the natural sometimes presents the appearance of autumnal decay. The viceroy is expected by the populace, to show himself at the theatre every night: on his entering the house, the audience rise, turn their faces towards his box, and again sit down. In private companies, no person sits while he stands, unless at his request; thus unsocial formality is the price that greatness everywhere pays for vulgar admiration.

VAUX, James Hardy. *Memoirs.* Londres: W. Clowes, 1819, v. 1, p. 220-221.

By the kindness of my worthy friends, the ladies, I obtained frequent admission to the Opera, (as it is called, though the pieces I saw appeared to be principally comedies and farces, with scarcely any vocal music). As I could not understand the plot, or dialogue, my chief satisfaction was in contemplating the *coup d'oeil*, which was very striking. The house is about the size of our little theatre in the Haymarket; the pit is solely occupied by the male sex, but the boxes are filled with beautiful women, dressed in the most elegant and bewitching manner, and adorned with brilliant ear-rings, bracelets, &c. The viceroy has an elegant box in the centre of the front tiers, so as to be immediately facing the stage, and to be seen by the whole audience. The performance is never suffered to commence till his arrival, which is sometimes protracted; and on his Excellency's entrance, the whole of the spectators rise to testify their respect for his person. The admission to the pit is only a petack (two shillings.) The boxes are engaged by parties, at the expense of about twelve shillings each, whether the party is large or small; and there is no gallery. The music is excellent and the band numerous.



WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829.* Boston: Richardson, 1831, v. 1, p. 191-192.

[noite seguinte ao juramento à Constituição por dom João VI em 1817]

The next evening was, as usual on all popular movements in Brazil, distinguished by a brilliant opera; but the king was so exhausted by the exertions and alarms of the day before, that he was unable to attend; and on this occasion the people exhibited a trait of national usage rather singular. The portraits of the king and queen went to the theatre as proxies for the originals; they were exhibited in the front of the box, and received from the people the same homage and applause as if the persons

they represented were really present. In countries where a certain sanctity and virtue is supposed to be communicated to a picture or image, which merely represents the person, in whom these qualities are supposed to have resided, this homage to paint and canvass may be accounted for.

[v. 1, p. 206-208]

[dia do "fico"]

As the prince had not yet expressed his sentiments, the Portuguese troops, who entered into all the feelings and assumed all the consequence of the mother-country, talked without disguise of his being obliged to perform what they called his duty, in obeying the mandates of the cortes; but the prince determined at once to decide on his line of conduct, so he replied to the deputation of the camera, that "as it appeared to be the general wish and for the general good, he would remain". This declaration was received with huzzas, followed by discharges of artillery and fireworks, which soon announced the news in every direction. A brilliant opera, as usual, succeeded, and the prince and princess appeared full dressed in their box; orators of all kinds had speeches ready, and when called on, appeared on the stage and delivered them: and it was on this evening, I believe, that the celebrated national hymn was for the first time played and sung. The prince, as I mentioned to you, is an excellent musician, and now proved himself a poet: he composed both the words and air of a song for this occasion, of which the following is a translation.



"Children of your country, prizing
High your honored parents' weal,
See the star of freedom rising,
Radiant o'er your loved Brazil.

Bold Brazilians, far repelling
Fear that timid dastards feel,
Liberty our land shall dwell in,
Or our grave shall be Brazil."

[v. 1, p. 482-485]

The citizens of Rio are also very fond of the opera. Some circumstances connected with it, however, greatly offended the serious. The house was erected in the Rocio, not far from the Largo de Francisco de Paula, where they were at the same time building a large church. As they were in a great hurry to finish the new theatre, they not only stopped the building of the church, but actually took part of it down, and applied the materials towards completing the other edifice, which was opened with great pomp in 1813, on the 12th of October, the birth-day of the Prince of Beira. This sacrilegious dilapidation of a church, to finish a theatre, shocked, as it ought, the serious citizens, and they predicted some awful accident to the unholy edifice. Some years after, it was burnt down, and the good people are firmly persuaded it was a judgment, to warn and chastise the impiety of the builders. The theatre, however, rose

again, like a phoenix from its ashes, but the church remains in the same dilapidated state, torn down nearly to its foundations.

One circumstance, nevertheless, has endeared the opera to the Brazilians; it is the place where all the political events of the country, in which they are so deeply interested, were announced and completed; and that association alone, is sufficient to draw them there, independent of good music and dancing. The emperor is passionately fond of it, and is a constant attendant, often with all his children. He has a large box, which occupies the breadth of the building. This is generally filled with his chamberlains, and other officers, who stand behind him, while he sits in front. The enthusiasm, however, with which he was generally received here, has passed away, and, whenever I have been present, his entrance was never greeted with any mark of applause. During Lent, the theatre is closed, and the people are amused with spectacles of a different kind, in the churches and processions. The English frequently get up plays, for charitable purposes, in the intervals of the opera.

The theatre is partly supported by lotteries, and the irmandades, of different orders, increase their funds by the same means; so that lotteries are so frequent, as to be almost perpetual in Rio. The benefits are, twelve per cent on the amount of the tickets, which is usually about 7,500, at twenty milreis each, of which 5,000 are blanks, and 2,500 prizes. The value of the tickets is 150,000 milreis, from which a deduction of twelve per cent would produce 18,000 milreis for the contractors, leaving 132,000 for prizes; the highest of which is 20,000, and the lowest twenty. Schemes for these lotteries, in aid of funds, either for charity or amusement, are every day posted in the streets, or in shops, and the tickets are always soon disposed of, because the prizes are always honorably paid, and there is no instance of any defalcation, though they are merely conducted on the credit of individuals. Many of the English speculate, and some have gained considerable prizes.



WETHERELL, James. *Stray notes from Bahia: being extracts from letters &c., during a residence of fifteen years.* Liverpool: William Hadfield, 1860, p. 71-72.

THEATRES

The Brazilians seem very fond of theatrical representations, and although the pieces performed are either bad translations of poor French pieces or stupid Portuguese dramas, and the scenery and the dresses of the performers of the most ordinary description, yet the theatre is well attended. There is but little intellectual excitement to a Brazilian except in scenic representations. Scarcely any literature to furnish amusement, and but little for study. Besides the public theatre supported by the state, there are several amateur performances, and some of the little pieces played, such as the Portuguese farces, are very amusing. The opera-house is a fine building, neatly fitted up with tiers of open boxes, having railings in front. The whole of the occupants, therefore, can be seen from any one part, which adds much to the beauty and appearance of the theatre. The retiring saloons are very good, well lighted and furnished. The utmost decorum prevails, and no smoking whatever allowed in the building. Families meet and pay visits in each others boxes.

## Apêndice 10

# Zara
(Tragédia)

Con violini, corni, oboe, viola e basso
Representada no Teatro do Rio de Janeiro em 18 de novembro de 1778

*Cópia de Francisco Curt Lange (UFMG-ACL)*

Vln. I
Vln. II
B

Vln. I
Vln. II
B



Voz
Vln. I
Vln. II
B

Vln. I
Vln. II
B

25

Vln. I

tr tr tr tr

f p f p p p

Vln. II

tr tr tr tr

p

B

29

Vln. I

f p f p

Vln. II

f p f p

B

f p f p

34

Vln. I

Vln. II

B

45
Vln. I
Vln. II
B

57
Vln. I
tenut
tenut
Vln. II
tenut
tenut
B
tenut
tenut

62
Vln. I
Vln. II
B
p
p
p
67
Vln. I
Vln. II
B



72
Vln. I
Vln. II
B
f
p
f
p
75
Vln. I
Vln. II
B
f
p
f

77
Vln. I
mezza voce
Vln. II
mezza voce
B

86
Vln. I
Vln. II
B

Fim da voz
Vln. I
Vln. II
B
f

Vln. I
Vln. II
B
f
f



Vln. I
Vln. II
B
Vln. I
Vln. II
B
tr

# Zaira

## Recitativo de Zaira: Ato II - Cena 7

Bernardo José de Souza Queiroz, Rio de Janeiro, c.1809

*Redução para canto e piano: Rogério Budasz*

mi tre - ma_il cor! Ca - ra Za - i - ra, è tem-po Di la-sciar ques-te so-glie. A nos-tri

pa - ssi Là ver - so la Mos - che - a S'a - pre_u-na vi - a se-cre-ta. I vi t'as-pe-tto Nell o-rror de-lla



no-tte. A te so - vvenga De' giu-ra-men - ti tuoi, de vo - ti miei Io mo-ri - rò, se tu fe - del non sei.

Va-nne: di che ve - rrò: di che ra - mmen-te Que-lla fe, che giu - rai: Di, che m'as - pe-tti. Oh

Ciel! che di - ssi mai?... Ed O - ros ma ne a - bban do nar po - ss io, Che m o - ffi - va_il suo tro - no, La sua des - tra,

li - mo, do ve sei?.. Ze - li - mo, Ze - li - mo...

li - mo, Ze li - mo... Ah che vo - lan do_a lui sen

và: Tu mi con si - glia_al me-no In si fa-tal mo men-to. Oh qual con - tras-to Di com-ba - ttu tti_a -



ffe tti Nell-al-ma mia si des-ta! Che ri-sol-vo! che fò! che pe-na che pe-na è ques-ta!
segue

# Zaira

## Ária de Zaira: Ato II - Cena 7

Bernardo José de Souza Queiroz, Rio de Janeiro, c.1809

*Redução para canto e piano: Rogério Budasz*

Fre - nar vo - rrei fre - nar - vo - rrei le la - - gri-me,

Fre - nar vo - rrei le la - gri - me Vo -



rrei ce - lar l'a - ffa - nno; Ma mi ra - pi - sce l'a-ni-ma ma mi ra-pi - sce l'a - ni-ma,

Duo - lo, spa-ven - to, spa-ven - to. a - mo-re. Duo - lo, spa-ven - to, spa-

17

*ven - - - - - to_a-mo-re. Fre - nar vo-rrei 3 fre - nar vo-rrei le la - gri-me,*

ven - to, spa-ven - to_a-mo - re, duo - lo, spa - ven - to, spa-ven - to_a-mo-re.
p

Mosso
Ah va - do, oh Di-o!... che fier mo-
p
sf



men - to, che fier mo - mento! Ah va-do, oh Di-o!... che fier mo-
p
sf

men - to, che fier mo-men-to! Pian-ge - re-bbe_al mio tor - men-to Chi ve - de-sse ques-to cor.
sf
p

Ah va-do, oh Di-o!... che fier mo-men-to! Ah va-do, oh Di-o!.. che fier mo-men-to, Pian-ge-rebbe_al mio tor-

Di-o!.. che fier mo-men-to! Ah va-do, oh Di-o!.. che fier mo-

63
cor, chi ve - de - sse ques - to cor, chi ve - de - sse ques - to cor, chi ve - de - sse ques - to cor, si
f
p
p

70
ques - to cor si ques - to cor si ques - to cor si ques - to



77
cor si ques-to cor si ques-to cor si ques-to cor.

84
p
f

## Referências

### Fontes primárias manuscritas


Belém, Arquivo Público do Estado do Pará, Diversos com Governo, Cod. 313, d.87. c1777.

Belo Horizonte, Acervo Curt Lange da UFMG. Fotos diversas.

Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Códices CC1174, CC1205, CMS92, SC100, SC23, SC56, Documentos CMOP cx. 25 doc.11,

Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, J.F. 4-9-5. Ricardo Raimundo Nogueira, *Reflexoens sobre o restabelecimento do Theatro do Porto em tres cartas* [1778].

Cuiabá, Arquivo Público do Estado de Mato Grosso, Anais do Senado da Câmara.

Évora, Biblioteca e Arquivo Distrital, Fundo Manizola, MS 542, p. 186-193. *Epistola a Joze Basilio da Gama sobre a utilidade de hum Theatro em Coimbra.*

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, SP cat. D 2666; Códice 241; Códice 5097: Manuel de Cerqueira Torres, *Narração panegyrico-historica das festividades com que a Cidade da Bahia solemnizou os felicíssimos desposórios da Princesa Nossa Senhora com o Sereníssimo Sr. Infante D. Pedro.*

Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, ACL, CU, 017, Cx.141, D.11029, rolo 159; ACL, CU, 017, Cx.229, D.15673 rolo 235: Passaportes de cantores.

Lisboa, Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, caixas 153 e 154. *Catálogo para exame dos livros para saírem do Reino com destino ao Brasil: Rio de Janeiro.*

Rio de Janeiro, Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, L.4, P.2, n.20. Manuel Joaquim de Meneses, *Companhias líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808.*

Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2° ofício de notas, livro 28 caixa 12.914; livro 70 caixa 12.922 (30 ago. 1754).

Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 4° ofício de notas, livro 89 (11 abr. 1776).

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos, I-07,21,005. *Ezio. Opera do Abbade Pedro Metastasio. Traduzida segundo o estillo do Theatro portuguez por Nicolao Luiz da Sylva.*

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,04,14-16. Diários de Governo do Morgado de Mateus.

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS BN, MS 49,7,2. James Forbes, *Manuscript upon Brazil.* 15 nov. 1765.

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS II – 34,15,45. Francisco de Almeida Jordão. *Relação da Procição das Religiosas Fundadoras que da Bahia vierão em dia 21 de Nov. do anno passado de 1749 para fundarem o Convento de Nossa Senhora da Conceição e Ajuda no Rio de Janeiro.*

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, MS 21,1,007 n.006. Alexandre Rodrigues Ferreira. *Miscelânea histórica para servir de explicação ao prospecto da cidade do Pará*, 19 set. 1784.

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundo Ayres de Andrade (não catalogado): Cadernos de esboços, anotações, cartas do autor do musicólogo Ayres de Andrade. Sem número de catálogo.

Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. MS 670, Gav. 19. Antonio Francisco Soares, *Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura perspectiva e fogos...*

Salvador, Arquivo Histórico, Atas da Câmara da Cidade do Salvador, Cartas de S.M. ao Senado, Cartas do Senado.

São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Col. J. F. de Almeida Prado, MS 39, *Rellação das festas públicas...*, 1770.

São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Lamego, Cod. 19.4,A8; Cod. 19.5,A8; Cod. 65, A8: *Relação das iluminadas e esclarecidas festas que com prontidão e generosidade consagrou obsequioso em parabéns dos recíprocos casamentos dos Sereníssimos Príncipes de Portugal e Castela, como primeira demonstração do acendido afeto o governador Luís Vahia Monteiro.*



### Fontes primárias impressas

*Applauso Natalicio com que a Cidade da Bahia celebrou a noticia do felice primogenito do Excellentissimo Senhor Dom Antonio de Noronha* [...]. Lisboa: Miguel Manescal, 1718.

*Aureo throno episcopal, collocado nas Minas do Ouro, ou Noticia breve da creação do Novo Bispado Marianense.* Lisboa: Miguel Manescal, 1749.

BRITO, José Correia de; SILVA, Manuel da Costa e. *El Capitán lusitano Viriato.* Lisboa: João da Costa, 1677.

CALMON, Francisco. *Relação das faustíssimas festas que celebrou a camera da villa de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia.* Lisboa: Miguel Manescal, 1762.

CORRÊA, Felipe Neri. *Relaçao das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz acclamaçam do muito alto e poderozo Rey de Portugal D. Joseph I nosso senhor do anno de 1751, para o de 1752.* Lisboa: Manuel Soares. 1753.

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *O Juramento dos Numes, drama. Para ser representar na noite da abertura do Real Theatro de S. João em applausos ao Augusto nome de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813.

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *Recenseamento ao pseudo-exame que o redactor do Patriota fez à Resposta defensiva, e analytica do author do Juramento dos Numes descripto no periódico de Janeiro e Fevereiro do presente anno.* Rio de Janeiro: Impressão Régia: 1814.

COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *Resposta defensiva, e analytica à censura que o redactor do Patriota fez ao drama instítulado o Juramento dos Nunes, descripta no Período do mez de Outubro do presente anno.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1813.

CUNHA, Luís Antonio Rosado da. *Relação da entrada que fez o excelentissimo e reverendissimo senhor D.Fr. Antonio do Desterro Malheyro, bispo do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Antonio Isidoro da Fonseca. 1747.

*Epanafora festiva, ou Relação summaria das festas, com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da beira nosso senhor.* Lisboa: Miguel Rodrigues, 1763.

*Gazeta do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, 1808-1822. Localização: PR-SOR 00004 [1-8].

*Instituiçaõ da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte.* Lisboa: Typographia Silviana, [1771].

*Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 1827-1911.

MATOS, José Ferreira de. *Diário Histórico das celebridades que na cidade da Bahia se fizeraõ em acçaõ de graças pelos felicissimos cazamentos dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal, e Castella.* Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1729.

*Notícia das festas que fez a Camara da Villa Real do Sabará.* Lisboa: Impressão Régia, [s.d.] c1790.

*O Patriota: Jornal Literário, político, mercantil, &c.* Rio de Janeiro: Impressão Régia, segunda subscrição, 1813-1814.



*Relação da aclamação que se fez na Capitania do Rio de Janeirodo Estado do Brasil & nas mais do sul ao Senhor Rei Dom João o IV por verdadeiro Rei e Senhor do seu Reino de Portugal com a felicíssima restituição que dele se fez a Sua Magestade que Deus o guarde.* Lisboa: Jorge Rodrigues, 1641.

### Fontes secundárias

ARAGO, Jacques, *Souvenir d'un aveugle, voyage autour du monde.* Paris: Hortet et Ozanne, 1839.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde.* Paris: Leblanc, 1822.

ARMITAGE, John. *The History of Brazil.* London: Smith, Elder & Co., 1836.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos.* Campinas: Mercado das Letras, 1999, p. 50-51.

ABREU, Márcia. Leituras no Brasil colonial. *Remate de Males,* v.22, 2002, p. 155.

ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

ALMEIDA, Maria João. *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

AMORA, Antonio Soares. *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ARTUR MOTA. *História da literatura brasileira: séc. XVI a XVIII*. São Paulo: Nacional, 1930.

ÁVILA, Affonso, O Teatro em Minas Gerais – Séculos XVIII e XIX. Barroco, n. 9, 1977, p. 53-56.

AZEVEDO, João Lúcio d'. *Os jesuítas no Grão-Pará*. Belém: SECULT, 1999.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. La musique à la cour portugaise de Rio de Janeiro, 1808-1821. *Arquivos do Centro Cultural Português*, n. 1, 1969, p. 335-352.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paula Brito, 1862.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio da eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.



BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Coimbra: Minerva, 1999.

BALBI, A. *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Paris : Rey et Gravier, 1822, v. 2.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

BARATA, José Oliveira. *Entremez sobre o entremez*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1977, p. 387-457 (separata da Revista Biblos, n. 53).

BARBINAIS, Guy le Gentil de la, *Nouveau voyage autour du monde*. Paris: Briasson, 1728.

BARBINAIS, Guy le Gentil de la. *Nouveau voyage autour du monde*. Amsterdam: P. Mortier, 1728.

BARROS, José Carlos de Freitas. *Um português no Brasil: Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, governador e capitão general de Mato Grosso e Cuyabá*. Lisboa: [s.e.], 1948.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Autoridade e conflito no Brasil colonial: O governo do Morgado de Mateus em São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1883.

BERNARDES, Ricardo. Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: Problemática das intervenções do editor. *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: FUNDARQ, 2004, p. 51-60

BLAKE, Sacramento. *Diccionario bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario português e latino*, Coimbra: Real Collegio das Artes, 1712-1728.

BOCCANERA, Sílio. *O theatro na Bahia, da Colónia à República (1800-1923)*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1924.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde par la frégate du roi "la Boudeuse" et la flûte "l'Étoile" en 1766, 1767, 1768 et 1769*. Paris: Saillant et Nyon, 1771 [duas tiragens].

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *A voyage round the world*. Londres: J. Nourse, 1772, p. 75.

BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez. A Comédia Clássica e as Tragicomédias. Séculos XVI e XVII*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870.

BRAGANÇA, Aníbal. António Isidoro da Fonseca, Frei Veloso e as origens da história editorial brasileira. *Anais do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.



BRITO, Manuel Carlos de. *Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios im Portugal des 18.Jahrhunderts*, in *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Wagner, 1991, p. 166-73.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional—Casa da Moeda, 1990.

BUDASZ, Rogério. A presença do cancioneiro ibérico na lírica de José de Anchieta. *Latin American Music Review*, Austin, v. 17, n. 1, Spring/Summer 1996, p. 42-77.

BUDASZ, Rogério. *O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BURNEY, Charles. *A general history of music from the earliest ages to the present period*. Londres: [s.e.], 1789.

BURNEY, Charles. *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. Nova York: Dover Publications, 1957.

CALCOTT, Maria (Dundas) Graham. *Journal of a voyage to Brazil*. Londres: Longman, 1824.

CARLOS H. OBERACKER JR. O Rio de Janeiro em 1782 visto pelo Pastor F. L. Langstedt, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 259, abr.-jun. 1973, p. 3-15.

CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 38-84.

CASTAGNA, Paulo. Pesquisas iniciais sobre os mestres da capela diocesanos no Bispado de Mariana (1748-1832). *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 60-63.

CASTRO ALVES. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

COELHO, Felipe José Nogueira. Memórias Cronológicas da Capitania de Mato Grosso - Relação dos Principais Acontecimentos. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 13, 1850.

COELHO, Felipe José Nogueira. Memórias Cronológicas da Capitania de Mato Grosso - Relação dos Principais Acontecimentos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 13, 1850.

*Collecçaõ das leis do Brazil 1810*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 112-113.

CORUJA, Antonio Alvares Pereira. *Antigualhas: Reminiscências de Porto Alegre*. Porto Alegre: Tipografia Jornal do Comércio, 1881.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. História do theatro de Pernambuco. *Arquivos* 5-6, Recife, dezembro 1944, p. 211-238 (conferência realizada em 1894).

COTARELO Y MORÍ. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.

COUTO, Domingos do Loreto. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura, 1981. (Edição atualizada do códice de 1757, Lisboa, Biblioteca Nacional, MS F.G. 873).

CRANMER, David. *Eighteenth-century opera and comedy*. Manuscrito, 2008.

CRANMER, David. Ópera e música teatral no Rio de Janeiro durante o reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida. In: *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas, representações*. Lisboa: 2008 (no prelo).

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Álbum cartográfico do Rio de Janeiro: séculos XVII e XVIII*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1971.

DAHLHAUS, Carl. Categoria e concetti. In: BIANCONI, Lorenzo; PESTELLI, Giorgio (org.) *Storia della opera italiana: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino: EDT, 1988, p. 104-107.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot, 1834-1839.

DIAS, Sérgio. José Maurício Nunes Garcia: do coro à ribalta. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 117-126.

DILL, Charles. *Monstrous Opera: Rameau and the tragic tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

DUPRAT, Regis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESTEVES, Suely Maria Perucci. Uma tradução de Cláudio Manuel da Costa: Ópera de Demofoonte em Trácia. *Anuario do Museu da Inconfidência*, v. 7, 1987, p. 97-192.

ESTEVES, Suely Maria Perucci. A ópera de *Demofoonte em Trácia*: tradução e adaptação de *Demofoonte*, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, *Glauceste Satúrnio*. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAZENDA, José Vieira. *Antiqualhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1921.

FORBES, F. William. The "Gracioso:" Toward a Functional Re-Evaluation. *Hispania*, v. 61, n. 1, mar. 1978, p. 78-83.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Outras visões do Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FRANCO, Caio de Mello. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa: o Parnaso Obsequioso e as Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.



FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

FRÉZIER, Amédée François. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou. Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. Paris: Jacques Quillaut, 1716

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

FROND, Victor; RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos, costumes, etc., com retratos de Sua Majestade Imperador Dom Pedro II et Família Imperial*. Paris: Lemercier, 1861.

GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. São Paulo: Cultura, 1943.

GRANT, Andrew. *History of Brazil*. Londres: Henry Colburn, 1809.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Esboço de figuras*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

JACQUEMONT, Victor. *Correspondance de Victor Jacquemont avec sa familie et plusieurs de ses amis, pendant son voyage dans l'Inde (1828-1832)*. Paris : H. Fournier, 1833,

KIEFER, Bruno. A música profana de José Maurício. In *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 65-74.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil: século XIX*. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf>

LAMEGO, Alberto. *A terra Goytaca à luz de documentos ineditos*. Bruxelas e Paris: L'Edition d'art, 1913.

LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasílica dos Renascidos: sua fundação e trabalhos inéditos.* Paris, Bruxelas: L'Édition d'Art Gaudio, 1923.

LAMEGO, Alberto. *Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa.* Bruxelas: L'Édition d'Art [s.d].

LANGE, Francisco Curt. A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados. *Anuário do Museu da Inconfidência*, v. 6, 1979, p. 9-231.

LANGE, Francisco Curt. As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofícios em Minas Gerais. *Barroco*, v.1, 1967, p. 15-62.

LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música*, v.6, abril 1946, p. 408-494.

LANGE, Francisco Curt. La opera y las casas de opera en el Brasil colonial: Nuevos aportes sobre la opera en Vila Rica. *Boletín interamericano de música* 44, nov. 1964, p. 3-11.

LANGSTEDT, Friedrich Ludwig. *Reisen nach Südamerika, Asien, Afrika.* Hildesheim, Luchtfeld, 1789.

LAPA, Manuel Rodrigues. A casa da ópera. *Suplemento Literário – Minas Gerais*, 20 jan. 1968, p. 5.

LAVOLLÉE, Charles Hubert. *Voyage en Chine, Ténériffe, Rio-Janeiro, Le Cap, Ile Bourbon, Malacca, Singapore, Manille, Macao, Canton, Port Chinois, Cochinchine, Java.* Paris : Rouvier & Ledoyen, 1852.



LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943.

LEITHOLD, Theodor von. *Meine Ausflucht nach Brasilien.* Berlin: Maurerschen, 1820.

LEITHOLD, Theodor von; RANGO, Ludwig von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1966.

LEITMAN, Spencer. A primeira polêmica brasileira: D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho "versus" Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, 1813-1814. *Colóquio Letras*, n.18, mar. 1974, p. 57-60.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, v.7, n.11, jul-dez 2005, p. 10-20.

LEVINE, Lawrence. William Shakespeare and the American people: a study on cultural transformation. *American History Review*, v.89, fev. 1984, p. 34-66.

LEZA, José-Máximo. Metastasio on the Spanish stage. *Early Music*, v. 26, n. 4, nov.1998, p. 623-631.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Teatro e memória: casas de ópera nas Minas Gerais no século XVIII. *Urdimento*, n.6, nov. 2004, p. 67-80.

LIMA, José Eugênio de Aragão e. *Aodia* [...] *para ser recitado no Theatro do Pará antes da ópera nele representada.* Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1794.

LIMA, José Eugenio de Aragão e. *Drama recitado no Theatro do Pará ao principio das óperas*. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1794;

LIMA, Manuel de Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LISLE, James George Semple. *The life of Major J. G. Semple Lisle*. Londres: W. Stewart, 1799.

LOBO, Tania (org.). *Cartas baianas setecentistas*. São Paulo: Humanitas, 2001.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*. São Paulo: Martins Fontes, 1951.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triumpho Eucharistico*. Lisboa: Officina da Musica, 1734

MAGALDI, Cristina *Music in Imperial Rio de Janeiro*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARCOY, Paul. *Voyage atravers l'Amérique du Sud - de l'Ocean Pacifique a l'Ocean Atlantique*. Paris: Hachette et Cie, 1869.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MASCARENHAS, Luís de Almeida Silva (Marquês do Lavradio). *Cartas do Rio de Janeiro – 1769-1776*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura / Instituto Estadual do Livro, 1978.



MATHIAS, Herculano Gomes. *A coleção da casa dos contos de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966.

MATHISON, Gilbert Farquhar. *Narrative of a visit to Brazil*. Londres, Charles Knight, 1825.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOS, G. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MAWE, John. *Travels in the interior of Brazil, particularly in the gold and diamond districts of that country*. Londres: Longman, 1812.

McCLYMONDS, Marita, *Niccolò Jommelli: The last years, 1769-1774*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

MELLO, Antonio Joaquim de. *Biographias de alguns poetas*. Recife: s.e., 1858.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Antonio José Landi, arquiteto de Belém*. Belém: Grafisa, 1973.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. António José Landi (Bolonha 1713/Belém 1791) e a transmissão de modelos artísticos da Europa para o Brasil. *Anais do Colóquio Landi e o Século XVIII na Amazônia*, 2003.

METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere*. Bruno Brunelli (ed.). Milão: Mondadori, 1954.

METASTASIO, Pietro. *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotele.* Prato: Vannini, 1820.

MORAES FILHO, Mello. O theatro no Rio de Janeiro. In: PENA, Luís Carlos Martins. *Comedias.* Rio de Janeiro: Garnier, 1898, p. v-xliii.

MOURA, Carlos Francisco de. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII.* Cuiabá: SUDAM, 1976.

MOURA, Carlos Francisco de. O Teatro em Goiás no Século XVIII. *Revista da Universidade de Coimbra*, v. 37, 1992, p. 471-485.

NAZARETH, Gilson. Da identificação histórica através da biografia individual e coletiva. *Brasil Genealógico – Revista do Colégio Brasileiro de Genealogia*, n. 54, v. 4, 1990, p. 10-17.

NERY, Rui Vieira. E lhe chamam uma nova corte: a música no projecto de administraçao iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784). In: NERY, Rui Vieira (org.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.

NERY, Rui Vieira. *História da música.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

O'NEIL, Thomas. *A concise and accurate account of the proceedings of the squadron under the command of Rear Admiral Sir Sidney Smith, K. S. &c. in effecting the escape of the Royal Family of Portugal to the Brazils on November 29, 1807.* Londres: J. Barfield, 1810.

OLIVEIRA, Tarquínio J. Barbosa. *A música oficial em Vila Rica.* Manuscrito não publicado.



OLIVEIRA, Tarquínio J. Barbosa de. Comédia do mais heróico segredo – Artaxerxe. *Anuario do Museu da Inconfidência* v. 6, 1984, p. 87-167;

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. *Opus*, v. 13, n. 2.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial. *Anais do SIMPEMUS3: Simpósio de Pesquisa em Música 2006.* Curitiba: DeArtes UFPR, 1996, p. 7-12.

PAIXÃO, Múcio da. *O theatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Moderna, 1936.

PAIXÃO, Múcio da. Do teatro no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo especial, parte 5, 1917, p. 676-722.

PÁSCOA, Márcio. Ópera na Amazônia durante o século XVIII. *Música em Perspectiva*, v. 1, n.1, mar. 2008, p. 43-57.

PEIXOTO, Ignacio José de Alvarenga Peixoto. *Obras Poéticas.* Norberto de Souza (ed.). Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

PEREIRA, Cláudia Gomes Dias Costa. *Beatriz Brandão Mulher e Escritora no Brasil do Século XIX.* São Paulo: Scortecci, 2005.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo do Peregrino da América.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.

PERES, F. V. Música em estilo moderno na Catedral de São Paulo por volta de 1775. *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 334-341.

PIMENTEL, Alberto. *Zamperineida.* Lisboa: Gomes de Carvalho, 1907.

PIZA, Antonio de Toledo. Chronicas do Cuyabá: Notícia pelo Dr. A. Piza. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 4, 1888-1889, p. 1-3.

PIZA, Antonio de Toledo. Notas sobre festas em Cuyabá no seculo passado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v.4, 1898-1899, p. 219-242.

PIZARRO ARAÚJO, José de Souza Azevedo. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do vice-rei do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro: Silva Porto, 1822, v.7.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e as obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 19 (3º trimestre de 1856), p. 354-369.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

QUEIROZ, Frei João de São José. *Visitas pastorais; Memórias (1761, 1762, 1763)*. Rio de Janeiro: Melso, 1961.

QUERINO, Manuel. Theatros da Bahia. *Revista do Instituto Histórico da Bahia*, v. 16, n. 35, 1909, p. 117-120.

RANGO, Ludwig von. *Tagebuch meiner Reise nach Rio de Janeiro*. Ronneburg: Friedrich Weber, 1832.

REZENDE, Maria Conceição. *A Música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.



RIBEIRO NETO, Oliveira. Os primeiros teatros de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 7, 1969, p. 63-78.

ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. O Teatro São João desta cidade da Bahia – 1806-1821: a criação e o estabelecimento. *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 37, 2003, p. 62-67.

RODRIGUEZ LOPEZ, Emilio Carlos. *Festas públicas, memória e representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro*. São Paulo: Humanitas, 2004.

RUSCHENBERGER, William Samuel W. *Three years in the Pacific, containing notices of Brazil, Chile, Bolivia, Peru &c. in 1831, 1832, 1833, 1834*. Londres: Richard Bentley, 1835. v. 1, p. 62.

RUY, Affonso. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SÁ, José Barbosa de. Relação das povoações de Cuyabá. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 22, 1901.

SAID, Edward. *Orientalism*. Nova York: Vintage Books, 1979.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage aux sources du Rio de S. Francisco et dans la province de Goyaz*. Paris: Arthus Bertrand, 1847.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans le provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. Paris: Grimbert et Dorez, 1830.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Saint Paul et et Sainte Catherine.* Paris: Arthus Bertrand, 1851.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará.* Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SALLES, Vicente. O teatro e a música na Amazônia na segunda metade do século XVIII. *Anais do Colóquio Landi e o Século XVIII na Amazônia*, 2003.

SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Atas da Câmara: 1718-1731.* Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1985.

SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Atas da Câmara: 1731-1750.* Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1994.

SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Atas Da Câmara: 1751-1765.* Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1996.

SALVADOR. CÂMARA MUNICIPAL. *Documentos históricos do Arquivo Municipal: Cartas do Senado: 1710-1730.* Salvador: Câmara Municipal, Fundação Gregório de Mattos, 1973.

SANT'ANNA, Nuto. *São Paulo histórico: aspectos, lendas e costumes.* São Paulo: Departamento de Cultura, v. 4, 1944.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais. *Via Spiritus*, v. 11, 2004, p. 221-238.



SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino.* Petrópolis: Vozes, 1978.

SERAFIM LEITE. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Lisboa: Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938-1949.

SILVA, Antonio Morais e. *Dicionário da língua portuguesa.* Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, Dario A. F. da. *Memória do Sêrro antigo.* Serro: Typographia Serrana, 1927.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1859.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821).* Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1978.

SIQUEIRA, Joaquim da Costa. Compêndio histórico chronológico das notícias de Cuyabá. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 13, 1850.

SONNERAT, Pierre. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine.* Paris: Dentu Imprimeur, 1806.

SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

STEIN, Louise. *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth-century Spain.* Oxford: Clarendon, Press 1993.

STROHM, Reinhard. *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century.* New Haven: Yale University Press, 1997.

TAUNAY, Afonso de. Aspectos da vida setecentista brasileira, sobretudo São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v.1, 1923, p. 302.

TAUNAY, Alfredo de. *Rio de Janeiro de antanho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 1996.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLLENARE, Louis François de. *Notas dominicais*. Recife: Secretaria da Educação e Cultura, 1978.

TOLLENARE, Louis François de. *Notes dominicales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1973.

TONI, Flávia Camargo; VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: EDUSP, 2000.

TOPA, Francisco. A Declamação Lírica de Basílio da Gama: um inédito recuperado. *Línguas e Literaturas -- Revista da Faculdade de Letras do Porto*, v.20, n.1, 2003, p. 187-221.

TORRES, Walter Lima. *Influence de la France dans le theatre brésilienne du XIXe siécle*. Tese (Doutorado) IET, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1996.

TROY, Charles E. *The comic intermezzo: A study in the history of eighteenth-century Italian opera*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.

TUCKEY, James Kingston. *An account of a voyage to establish a colony at Port Philip*. Londres: Longman, 1805.



VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os músicos portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VAUX, James Hardy. *Memoirs*. Londres: W. Clowes, 1819.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900.

WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. Boston: Richardson, 1831.

WEISS, Piero. Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria. *The Journal of Musicology*, v. 1, n. 4, out. 1982, p. 385-394.

WETHERELL, James. *Stray notes from Bahia*. Liverpool: William Hadfield, 1860.